Juan Eduardo Cirlot
SE PARECE EL DOLOR A UN GRAN ESPACIO
Escritos sobre informalismo
1955-1969
Edición de
Lourdes Cirlot
y Enrique Granell
Siruela

JUAN EDUARDO CIRLOT

SE PARECE EL DOLOR A UN GRAN ESPACIO

Escritos sobre informalismo 1955-1969

Edición de
Lourdes Cirlot y Enrique Granell

Siruela
Libros del Tiempo

Edición en formato digital: octubre de 2020

Esta obra ha recibido una ayuda a la edición
del Ministerio de Cultura y Deporte.

Diseño gráfico: Ediciones Siruela
© Herederos de Juan Eduardo Cirlot, 2020
© Edición de Lourdes Cirlot Valenzuela y Enrique Granell, 2020
© Ediciones Siruela, S. A., 2020

Todos los derechos reservados. Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, *www.cedro.org*) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

Ediciones Siruela, S. A.
c/ Almagro 25, ppal. dcha.
www.siruela.com

ISBN: 978-84-18436-29-1

Conversión a formato digital: María Belloso

Índice

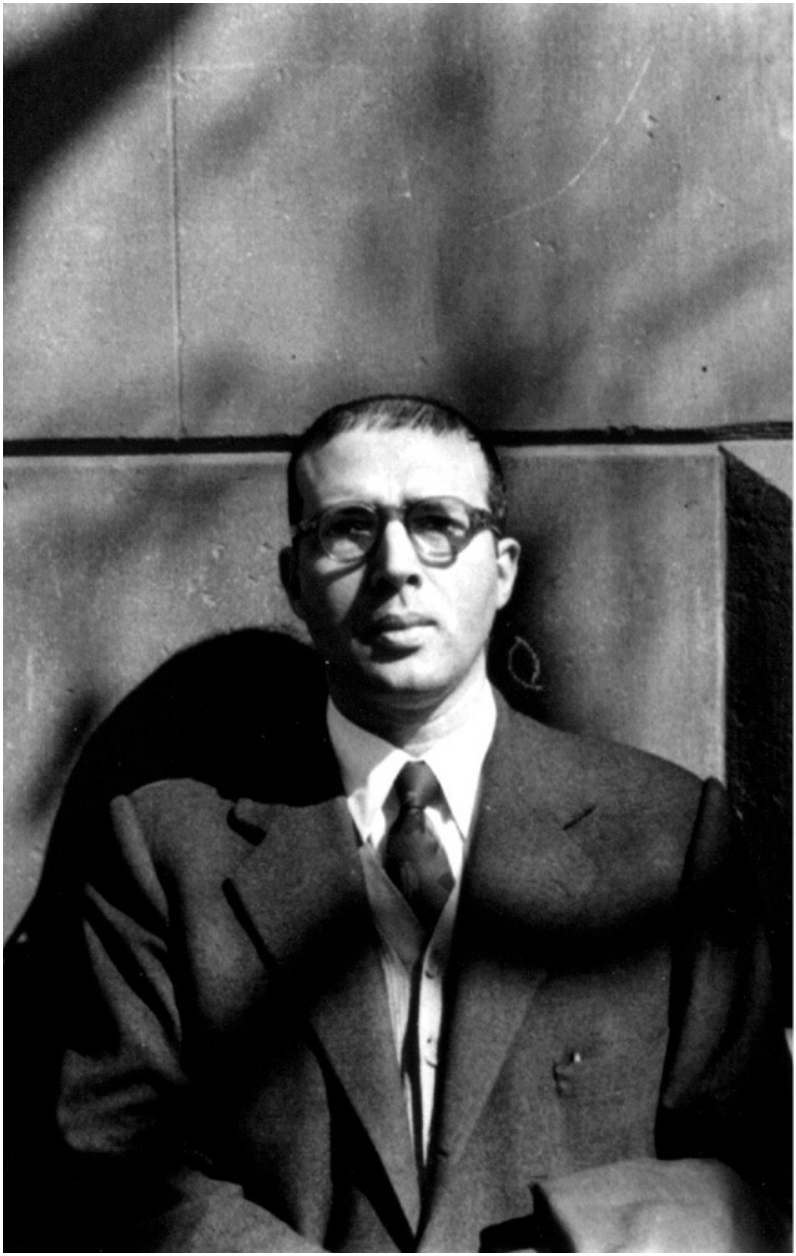
Presentación de Lourdes Cirlot
Prólogo de Enrique Granell

SE PARECE EL DOLOR A UN GRAN ESPACIO

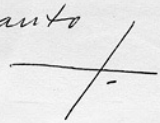
Explicación de las pinturas de Antoni Tàpies
La pintura de Antoni Tàpies
La plástica de Antoni Gaudí
El arte otro
La pintura informalista en la escuela de Barcelona
La pintura de Antoni Tàpies
Evolución de Alfonso Mier
El transinformalismo de Cuixart
La obra de Joan Josep Tharrats
Vilacasas y Romà Vallès
Carles Planell, Tábara y otros pintores
El Paso. Manifiesto
El Paso. Aviso didáctico
La pintura de J. J. Tharrats
Las últimas obras de Modest Cuixart
El asunto de la pintura aformal
Transinformalismo en la pintura de Cuixart
La pintura con «elementos tridimensionales» de Alfonso Mier
Sistema del informalismo
Mark Rothko
La obra informalista
Edgar Allan Poe y la pintura informalista
Los símbolos tradicionales de Enrique Tábara
Mitología de Marcel Martí
Mundo de Modest Cuixart
Significación de Antoni Tàpies
Antonio Suárez
Antonio Saura y su pintura
La obra de Pablo Serrano

La pintura de Modest Cuixart
La evolución de Norman Narotzky
La expresión de los viejos muros
La pintura de Rafael Canogar
Cronología de Jean Fautrier
Lucio Fontana y su espacialismo
Medievalismo de Mathieu, rebelde de la tradición
La nueva estética del espacio
La obra de Gustavo Torner
Arte contemporáneo, arte colectivo
Ideología del informalismo
Metafísica de Tàpies
Problemática de la pintura abstracta
Saura en blanco y negro
Argimon, Llucià, Bosch
Evolución de Millares
Informalismo y tradición
Juan Bermúdez
De marfil roto
La pintura de Francisco Valbuena
Significación de la pintura de Carles Planell. Los agujeros, elemento afirmativo de toda su obra
Haubensak
La pintura de August Puig
Romà Vallès
Lo que adviene
Ciencia y arte
Gregorio
La pintura de Bargoni
El estilo de August Puig, el iluminado
El pensamiento de Novalis y la pintura abstracta
La figuración informal de Cuixart
Los retratos de Antonio Saura
Reina. Un joven sale de las influencias para llegar a las confluencias
Antoni Tàpies y la pintura española actual
Figura de Guinovart
Argimon
Los trapos manchados de Lluís Bosch
En torno a la exposición de Modest Cuixart
Los *collages* de Eduardo Sanz

Los *collages* de Argimon
Joaquim Llucià
La pintura de Amelia Riera
La pintura de García Pibernat
Los *collages* de Gregorio
La obra de Argimon
La pintura de Español Viñas
Hacer actual de Argimon
La obra reciente de Romà Vallès (1963-1965)
Gerard Lommen pinta
El pintor Salvador Bru
Explicación de las pinturas de Tàpies



Solo el Infierno puede
hacer que un hombre
escriba tanto



Presentación

Recuerdo a mi padre escribiendo velozmente ante su máquina de escribir, a los artistas sentados en su despacho leyendo su artículo y la casa llena de cuadros informalistas. Cada semana más o menos cambiaba los cuadros de lugar porque para escribir sobre un determinado pintor necesitaba tener cerca su obra.

En la actualidad ya ha transcurrido más de medio siglo desde que Juan Eduardo Cirlot se dedicara a la crítica de arte de la época en la que el informalismo era el movimiento artístico más significativo tanto en España como en toda Europa. Enrique Granell y yo pensamos que es el momento adecuado de ofrecer al lector la oportunidad de acceder a textos difíciles de encontrar y sobre todo de leerlos ordenadamente, atendiendo a una clasificación cronológica. Hemos realizado una selección de artículos escritos por Cirlot entre los años 1955 y 1969 en distintas revistas y catálogos.

El título elegido para el presente libro, *Se parece el dolor a un gran espacio* , es una cita que Juan Eduardo Cirlot repitió en numerosas ocasiones en distintos textos. Está tomada de la traducción realizada por Marià Manent de un verso de una obra poética de Emily Dickinson. Se trata de una traducción muy libre, pero que a Cirlot le gustaba especialmente por creer que evocaba de modo claro las sensaciones que podían desencadenar determinadas obras de arte informal.

Antes de concluir la Segunda Guerra Mundial, entre 1942 y 1945, artistas franceses como Jean Fautrier y Jean Dubuffet habían iniciado un tipo de obras en las que la materia era exaltada por encima de cualquier cosa, ya fuera por medio de la incorporación de materiales heteróclitos no pertenecientes al ámbito de la pintura o bien a través de técnicas como el *grattage* o el *dripping* que proporcionaban un relieve, en rehundido o en sobresalido, a las creaciones. El crítico de arte francés Michel Tapié acuñó tempranamente, hacia 1951, el término *art autre* para hablar de tales obras [1] . Lo utilizó de manera simultánea e indistinta al de arte informal que de manera rápida se difundió por distintos lugares de

Europa, mientras en Estados Unidos se hablaba de expresionismo abstracto para designar las obras de Pollock, Rothko, De Kooning y otros artistas del momento. El informalismo y el expresionismo abstracto norteamericano poseían muchos aspectos en común. El esencial, desde luego, era la tendencia a la no figuración. No obstante, existían claros elementos que los diferenciaban. En general, las obras de los artistas americanos eran de gran formato, mientras que las europeas eran de formatos medios. La gama cromática de los expresionistas abstractos, salvo alguna excepción, era muy amplia y contrastada, mientras que los tonos neutros triunfaban en el informalismo europeo. Entre ambos movimientos existía lo que bien pudiéramos explicar como un sentimiento del mundo análogo, basado muy probablemente en compartir una misma época y un mismo imaginario. Ambos se habían generado a partir de los sucesos que caracterizaron la Segunda Guerra Mundial. Por supuesto, se trataba de una visión del mundo negativa, angustiosa y terrible.

El existencialismo, cuya actitud fundamental es la de que la concepción de la existencia no es ser, sino la relación misma con el ser, tuvo como representantes a filósofos tan conocidos como Heidegger y Sartre, cuyos textos se convirtieron en la base del pensamiento filosófico inherente al informalismo. Juan Eduardo Cirlot, en su artículo «Ideología del informalismo», señalaba que «la misión del hombre y de su obra parece ser, al decir de Heidegger, obligarla a "desocultarse" hasta donde pueden ser planteados los límites de un conocimiento-acción, en un instante espacio-temporal» (pág. 208 del presente libro).

En los años cuarenta la obra poética de Cirlot se hallaba claramente bajo la órbita del surrealismo [2] . No es posible separar en Cirlot su creación poética de su labor como crítico de arte. Por ese motivo varios textos de crítica de arte de esa época son sobre artistas surrealistas. Además, el primer libro que apareció en España sobre Joan Miró fue escrito por Juan Eduardo Cirlot [3] . Fue también en 1949 cuando Juan Eduardo Cirlot se adhirió al grupo Dau al Set, constituido por los escritores Joan Brossa y Arnau Puig, y por los pintores Antoni Tàpies, Modest Cuixart, Joan Ponç y Joan Josep Tharrats. Durante los años siguientes Cirlot publicó diversos textos y poemas en la revista *Dau al Set.* Esta revista conectaba con las primeras vanguardias artísticas, sobre todo con el dadaísmo y con el surrealismo. La estética de la propia revista era claramente

surrealista, al igual que las obras de los artistas que configuraban el grupo [4] .

Ese mismo año Cirlot viajó a París y conoció personalmente a André Breton, con quien, a partir de ese momento, mantendría una buena amistad y colaboraría en publicaciones surrealistas. Este fue uno de los motivos que condujeron a Cirlot a publicar en 1953 dos obras importantes: *Introducción al surrealismo* y *El mundo del objeto bajo la luz del surrealismo* [5] . No obstante, pese a la profunda atracción que Cirlot sentía por el surrealismo y sus distintas manifestaciones, el escritor fue distanciándose de este movimiento y a mediados de los años cincuenta inició su labor como crítico de arte volcado por completo en el informalismo. Fueron muchos los textos que escribió en torno al arte informal, así como sobre los artistas que se adscribieron a dicha tendencia, tanto españoles como extranjeros.

Juan Eduardo Cirlot había entrado en contacto con la editorial barcelonesa Omega para publicar allí *El arte de Gaudí* (1950). Las colaboraciones con esta editorial fueron numerosas. En ella publicaría: *La pintura abstracta* (1951), *El estilo del siglo* XX (1953), *Morfología y arte contemporáneo* (1955), *La pintura cubista* (1959), *Informalismo* (1959) y *La pintura catalana contemporánea (1863-1963)*. La obra de gran formato y profusamente ilustrada que llevaba por título *Arte contemporáneo. Origen universal de sus tendencias* estudiaba en profundidad los movimientos artísticos desde finales del siglo XIX hasta 1959 [6] .

Otra de las editoriales que publicó varios libros de Cirlot fue Seix Barral: *La pintura surrealista* (1955), *Del expresionismo a la abstracción* (1955), *Cubismo y figuración* (1957), *El arte otro* (1957), *Significación de la pintura de Tàpies* (1962), *La pintura contemporánea* (1963) y *Nuevas tendencias pictóricas* (1965). De 1966 data el libro monográfico sobre el espacialista Lucio Fontana [7] . Este mismo año escribió *Introducción a la arquitectura de Gaudí* [8] , y una obra muy significativa: *El espíritu abstracto desde la prehistoria a la Edad Media* [9] . Tres años después vería la luz *Pintura gótica europea* [10] .

A lo largo de toda la década de los años cincuenta Juan Eduardo Cirlot, aparte de escribir los libros citados, se dedicó al estudio e investigación de la simbología. Reunió gran cantidad de obras fundamentales para poder desarrollar uno de sus objetivos prioritarios: el *Diccionario de símbolos tradicionales* [11] . Juan Eduardo Cirlot tenía ya la experiencia de haber escrito otro diccionario,

Diccionario de ismos [12] , formato que interesaba de manera especial al autor. La metodología organizada, estructurada por orden alfabético, permitía a Cirlot llevar a cabo unos textos autónomos, pese a que al leer el libro en su conjunto pueden observarse unos hilos conductores que permiten relacionarlos entre sí y, por otro lado, llegar a conocer el modo de pensar de su autor.

Poco después de que apareciera el *Diccionario de símbolos tradicionales* , la editorial inglesa Routledge & Kegan Paul se interesó por traducirlo al inglés y publicarlo bajo el título *A dictionary of symbols* [13] . El prólogo de este libro lo escribió uno de los pensadores y críticos más significativos de Europa en aquellos momentos, Herbert Read. Este factor contribuyó a hacer que el diccionario fuera un auténtico éxito editorial. Por este motivo, años más tarde, en 1969, la editorial Labor de Barcelona editó una nueva versión del *Diccionario de símbolos* , con voces añadidas por Cirlot, así como numerosas ilustraciones.

Sin embargo, creemos que la mejor edición de dicha obra aún estaba por llegar. Sería mucho más tarde, en 1997, cuando la editorial Siruela decidiría publicar el famoso libro. En esta ocasión fue Victoria Cirlot quien llevó a cabo la edición de la obra, incorporando diversas voces, recopiladas a partir de la última edición, la americana de 1971 [14] . La edición de Siruela cambió el formato y amplió el número de ilustraciones de manera significativa, de modo que la obra quedó completada. En la actualidad, el Diccionario de símbolos va por la edición veintidós, pues se ha publicado a razón de una edición anual. En lo que concierne a su aspecto físico, ha variado mínimamente, pues solo se ha adecuado la tipografía a modelos más actuales. Por otra parte, hay que señalar que esta obra se ha publicado de nuevo en inglés por *New Book Review News* , Nueva York. Próximamente aparecerá una edición en italiano.

Los tres últimos libros que publicó Cirlot en 1972 fueron *La pintura de Montserrat Gudiol* [15] , *El arte del siglo* XX [16] y *Picasso, el nacimiento de un genio* [17] .

Material seleccionado

Han sido diversos los criterios aplicados para llevar a cabo la selección de artículos de crítica de arte escritos por Juan Eduardo Cirlot entre los años 1955 y 1969. En primer lugar hay que señalar

que todo el material reunido en este libro se había publicado anteriormente en forma de artículos de revistas, catálogos y, en algún caso, para algún periódico. Se podrá comprobar que las revistas son muy diversas, pero la mayoría de ellas son españolas. Entre las más significativas podríamos destacar *Papeles de Son Armadans* [18] y *Correo de las Artes* [19] . Con motivo del centenario del nacimiento de Cirlot en 2016, Joan Gil organizó una importante exposición en la Fundació Vila Casas, Espais Volart de Barcelona, titulada *Cirlot i els artistes a l'entorn del Correo de las Artes* [20] .

Otras de las revistas en las que Juan Eduardo Cirlot colaboró en diversas ocasiones fueron *Goya* y *Cuadernos de Arquitectura* . En ellas los textos no son tanto de crítica de arte propiamente dicha, sino más bien de carácter histórico-artístico. Muchos de los artículos escritos por Cirlot fueron traducidos al francés, alemán o italiano y se publicaron en diversas revistas extranjeras como: *Art Actuel International* de Lausana, *Quadrum* de Bruselas, *Spazio* de Milán y *Die Kunst und das schöne Heim* y *Das Kunstwerk* de Alemania.

La temática abordada por Cirlot en sus artículos sobre arte informal es muy amplia y gira en torno a diversas cuestiones: textos de carácter general sobre informalismo, artículos monográficos sobre determinados artistas pertenecientes a dicho movimiento y textos acerca de la posible relación entre el arte informal y aquellos que por algún motivo pudieran considerarse precursores de una estética de lo informal, como es el caso de Edgar Allan Poe. Así, en el texto «Ideología del informalismo» (págs. 200-209 del presente libro) Cirlot afirma que Poe se vio «obligado a llegar a la insatisfactoria conclusión de que sin duda hay combinaciones de objetos naturales muy sencillos que tienen el poder de afectarnos».

Los textos de Juan Eduardo Cirlot resultan siempre clarificadores por la gran capacidad intuitiva del crítico, pero esencialmente son reveladores. En ellos se aprecia cómo el autor interpreta la obra de los artistas empleando una documentación básica que permite al lector conocer todos aquellos aspectos formales de las pinturas o esculturas analizadas. No obstante, lo esencial estriba en que Cirlot sabe desvelar lo que se halla en el más íntimo yo interior del artista, haciendo que a través de sus textos afloren ideas relativas a los contenidos intrínsecos de las creaciones. En la mayoría de ocasiones el crítico recurre a la simbología para efectuar acertadas y clarividentes interpretaciones de las obras.

En determinados escritos Cirlot comunica su propia experiencia

ante la pintura de algún artista. Así, en el texto titulado «Cronología de Jean Fautrier» (págs. 176-182 del presente libro) escribe:

> A la vez, desde 1954, los fondos han ido haciéndose más complejos y ricos en color, en lila y rosa, blanco y gris rosado, verde claro, etc. Lo sensual interviene profundamente, pero siempre se trata de «sensaciones sublimadas».
> El autor de estas líneas, en casa de Fautrier, ha podido ver que el rosa de las flores, el verde de las hierbas, el azul son los que aparecen en sus cuadros, transfigurados.

Uno de los temas que preocupaban de manera especial a Juan Eduardo Cirlot era la incomprensión por parte del público del arte contemporáneo. Por ese motivo, en uno de los textos sobre Cuixart dice lo siguiente:

> Cada día comprendo mejor dos hechos: la gran responsabilidad intelectual del crítico, y la dificultad de la mayoría de los humanos para penetrar sinceramente en los verdaderos arcanos del arte de hoy. La sutileza de "variaciones seriales" de Piet Mondrian, el dramatismo atemático de Schoenberg, el interés de las asociaciones libres de imágenes, en la poesía de Tristán Tzara o de André Breton, son, ciertamente, difíciles de captar para el no iniciado (pág. 93 del presente libro).

El informalismo se hallaba en pleno auge cuando Rusia lanzó el 4 de octubre de 1957 el primer Sputnik al espacio, iniciándose de este modo lo que se conocería algo después como «carrera espacial» entre los Estados Unidos y la URSS. En diversos artículos sobre informalismo Cirlot hace referencia a «otros universos», «cuerpos celestes» y «superficie lunar» para revelar de dónde pueden surgir las imágenes de lo «ignoto puro». Los avances tecnológicos que hicieron posible esa «carrera» fueron *in crescendo* hasta alcanzar cotas jamás imaginadas, salvo por los autores de relatos fantásticos de épocas pasadas. La terminología empleada, así como las imágenes que se publicaban en los periódicos y revistas comenzaron a invadir los ámbitos de la literatura, la música y las artes. Los artistas sucumbieron a la belleza inaudita de las imágenes provenientes del espacio. Es evidente que el punto culminante de dicha experiencia ocurrió el día 20 de julio de 1969 con la llegada del Apolo 11 a la Luna y, sobre todo, tras los primeros pasos del ser humano en nuestro satélite. Por primera vez el hombre pudo

contemplar su planeta, la Tierra, desde fuera, y el impacto fue tan impresionante que ello dio lugar a una nueva era. Las modalidades artísticas de vanguardia habían concluido hasta el punto de que se llegó a hablar del fin del arte. Durante un cierto tiempo los artistas se refugiaron en el conceptualismo y se alejaron por completo de la estética informal. Darían comienzo toda una serie de nuevas propuestas ligadas sobre todo al llamado Land Art. Artistas como Robert Smithson o Richard Long se trasladaron a zonas desérticas a trabajar en solitario con objeto de dejar su huella atemporal en un espacio ignoto y alejado de toda civilización.

Lo que resulta verdaderamente interesante es advertir que el informalismo puede entenderse como la última forma de arte relacionable con una cierta tradición, pero sobre todo puede decirse de él que es una modalidad avanzada para su época, pero eso solo se percibe desde la perspectiva actual. Las experiencias de los informalistas en sus talleres pueden verse —con relación a sus obras matéricas, gestuales o espacialistas— como avances de esos paisajes que poco después mostrarían los astronautas en sus filmaciones y fotografías.

Juan Eduardo Cirlot, que desde siempre había sentido fascinación por la astrología y los «otros mundos» y que había visto la maravillosa película de Fritz Lang, *Frau im Mond* (*Mujer en la luna*) del año 1929, interpretada por Gerda Maurus, experimentó la necesidad de alejarse del informalismo y, en general, de la crítica de arte justamente a partir de 1969. Algo antes, en 1968, cuando estrenaron la película de Stanley Kubrick, *2001: Una odisea del espacio* , ya tras las primeras escenas dominadas por la intensidad de la música de Richard Strauss, *Así habló Zaratustra* , así como por las imágenes del minimalista monolito, Cirlot debió advertir que el arte informal había llegado a su fin. Tan solo quedarían ciertas secuelas.

En una carta escrita a Piero Manzoni el 11 de agosto de 1960 Cirlot decía al artista italiano lo siguiente: «Pour moi, la ligne la plus importante de l'Italie c'est Burri-Fontana-Manzoni... Je voudrais travailler en quelques articles, et peut-être livres, sur cette direction esthétique» [21] . Estas afirmaciones pueden entenderse como premonitorias, pues están hechas ocho años antes de que surgiera el llamado *arte povera* , cuyo ideólogo Germano Celant siempre dejó muy claro que Burri, Fontana y Manzoni habían sido los precursores de tal modalidad artística en Italia.

En una carta de Juan Eduardo Cirlot dirigida a Lucio Fontana (1960) el crítico señala que

> las salas del Palazzo Grassi, de Venecia, con sus obras, eran lo mejor en la exposición «Dalla Natura all'Arte».
>
> Las esculturas, como forma, son absolutamente asombrosas. Posee usted el don de penetrar de golpe hasta el fondo de los problemas plásticos. Pero esto, que es una cualidad, acaso tenga algún aspecto negativo.
>
> Le diré: lo sorprendente es que son siempre soluciones. Y el contemplador desea primero ser interrogado, incitado. En música se «prepara» el tema antes de su presentación, muchas veces. Luego se desarrolla secundariamente. Usted prescinde de todo el aparato de «en torno» al logro. Da solo el resultado.
>
> Quiero decir que su obra sería menos genial si mostrara mejor los caminos por los que llega usted a las cosas. Pero que tal vez fuese, ¿qué diremos?, ¿más humana?, y eso qué importa, ¿más variada?...
>
> Por ejemplo. Podía usted haber trabajado tiempo en la etapa ascendente hasta su obra actual. Pero de pronto aparecen las esferas. Tan aisladas como los cuerpos celestes.
>
> Estas esculturas tienen fuertes alusiones biomorfológicas: frutos que revientan, cráteres, planetas, dorsos de mujer. Pero como siempre sucede, en el buen arte actual, las alusiones quedan consumidas, quemadas por la radical extranjería, por la invención del objeto.
>
> Por otra parte, sus esculturas están a mitad del camino entre lo prehistórico —alfarería, por la materia y el color— y lo astronaútico [22] .

En esta carta Cirlot solo hace referencia a unas obras concretas, las de Fontana, pero bien pudieran extrapolarse sus palabras y aplicarse a cualquiera de las creaciones informalistas. Así, en tanto que las alusiones «quedan consumidas», y eso ocurre justamente en 1969 por la evidencia de las pruebas irrefutables de las fotografías tomadas en la Luna, la obra de arte informal deja de tener sentido. Ya no hacen falta premoniciones ni alusiones, pues todo ello se ha convertido en una realidad perfectamente documentada. Durante todo el pasado año se ha celebrado el cincuenta aniversario de la llegada del ser humano a la Luna. Se han podido ver películas, series, publicaciones en todo tipo de formatos que han mostrado imágenes maravillosas del espacio que, en ciertos casos, recuerdan las mejores obras del arte informal.

1 Michel Tapié, *Un art autre* , Giraud et Fils, París, 1952. 2 Véase Juan Eduardo Cirlot, *En la llama. Poesía (1943-1959)* , Ediciones Siruela, Madrid, 2005. La edición de dicha obra corrió a cargo de Enrique Granell, que en su «Prólogo en 12 notas» explica la relación de amistad existente entre Cirlot y André Breton, así como los hechos que la desencadenaron. 3 Juan Eduardo Cirlot, *Miró* , Ediciones Cobalto, Barcelona, 1949. 4 Lourdes Cirlot, *El grupo Dau al Set* , Cátedra, Madrid, 1986. 5 Juan Eduardo Cirlot, *Introducción al surrealismo* , Revista de Occidente, Madrid, 1953; *El mundo del objeto bajo la luz del surrealismo* , PEN, Barcelona, 1953. 6 Juan Eduardo Cirlot, *Arte contemporáneo. Origen universal de sus tendencias* , Edhasa, Barcelona, 1959. 7 Juan Eduardo Cirlot, *Lucio Fontana,* Gustavo Gili, col. «Nueva órbita», Barcelona, 1966. 8 Juan Eduardo Cirlot, *Introducción a la arquitectura de Gaudí* , Editorial RM, Barcelona, 1966. 9 Juan Eduardo Cirlot, *El espíritu abstracto desde la prehistoria a la Edad Media* , Labor, Barcelona, 1966. 10 Juan Eduardo Cirlot, *Pintura gótica europea* , Labor, Barcelona, 1969. 11 Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos tradicionales* , Miracle, Barcelona, 1958. 12 Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de ismos,* Argos, Barcelona 1949; existe una edición que data de 2006 a cargo de Lourdes Cirlot y prólogo de Ángel González, publicada por Ediciones Siruela. 13 Juan Eduardo Cirlot, *A dictionary of symbols* , Routledge & Kegan Paul, Philosophical Library, Londres, Nueva York, 1962. 14 Para la historia del *Diccionario de símbolos* , véase el epílogo de V. Cirlot de la edición de Siruela. 15 Juan Eduardo Cirlot, *La pintura de Montserrat Gudiol* , Polígrafa, Barcelona, 1972. 16 Juan Eduardo Cirlot, *El arte del siglo* xx , Labor, Barcelona, 1972. 17 Juan Eduardo Cirlot, *Picasso, el nacimiento de un genio* , Gustavo Gili, Barcelona, 1972. De esta obra aparecieron ediciones en francés, Albin Michel, París; en inglés, Paul Elek, Londres, y Praeger Publishers, Nueva York; y en alemán, DuMont Verlag, Colonia, todas ellas en 1972. 18 *Papeles de Son Armadans* era una revista mensual dirigida por Camilo José Cela que se editaba en Madrid y Palma de Mallorca. En ella Juan Eduardo Cirlot no solo publicó artículos sobre arte informalista, sino también sobre otras cuestiones artísticas y, por supuesto, obra poética. 19 *Correo de las Artes* se publicó entre 1957 y 1962 en Barcelona. Su director era René Metras, que, poco después, sería muy conocido por su galería dedicada a exposiciones de arte contemporáneo. 20 La exposición, muy bien documentada con pinturas, dibujos, revistas y material inédito, tuvo lugar del 6 de abril al 28 de mayo de 2017. De ella ha quedado un catálogo con textos de Joan Gil, Lourdes Cirlot, Enrique Granell, Mercedes Molleda y Conxita Oliver. 21 Véase Juan Eduardo Cirlot, *De la crítica a la filosofía del arte. Correspondencia con Canogar, Cela, Cuixart, Chillida, Fontana, Manzoni, Millares, Miró, Oteiza, Puig y Saura* , Quaderns Crema, Barcelona, 1997 (edición a cargo de Lourdes Cirlot), pág. 108. 22 Juan Eduardo Cirlot, *De la crítica a la filosofía del arte* , *op. cit.* , pág. 93.

Buscando el detrás de un espejo

En la habitación imaginaria de Juan Eduardo Cirlot (JEC en lo sucesivo) siempre hubo dos mesas. Una estaba dedicada a la composición poética. En ella solo podía verse papel en blanco y material de escritorio. La otra, más desordenada, estaba ocupada por montones de libros, fotos de cuadros, partituras musicales, discos, revistas, periódicos y objetos de variado aspecto. En ella se escribían todo tipo de textos sobre los más variados temas. Esto ocurrió desde un principio, desde 1943, y también desde un principio le fue imposible al poeta establecer una frontera entre ellas. Estas mesas funcionaron siempre como un sistema de vasos comunicantes. No nos será difícil reconocer los puentes que unen, por ejemplo, los versos de *Lilith* con las páginas del *Diccionario de símbolos* , o como unos artículos sobre el Romanticismo en Inglaterra predibujan los nublados paisajes de *Donde las lilas crecen* . Kandinski ya había hecho hincapié en la necesidad de que los críticos de arte fuesen también poetas. En «Sobre la cuestión de la forma» había escrito:

> O sea que el crítico ideal de arte no sería el crítico que buscara descubrir los «fallos», «aberraciones», «desconocimientos», «plagios», etc., etc., sino el que buscara sentir cómo tal o cual forma impresiona interiormente, y que, después, le comunicara expresivamente al público su experiencia de conjunto. Por supuesto que aquí el crítico necesitaría un alma de poeta, ya que el poeta tiene que sentir objetivamente para materializar subjetivamente su sentimiento. Es decir, que el crítico debería poseer una fuerza creadora [23] .

La incorporación de JEC a Dau al Set en 1949 y la estrecha relación personal que se estableció con Modest Cuixart y Antoni Tàpies le abrió una nueva perspectiva permitiéndole ser, más que un espectador, un actor de excepción en la evolución de la obra de ambos pintores. La momentánea desaparición de Cuixart, que se había instalado en 1950 en Lyon trabajando en el estampado de tejidos, situó a Tàpies en el lugar hegemónico entre el grupo de

pintores de Barcelona. Tras su regreso de París y de sus primeras experiencias en los Estados Unidos su obra atravesó vertiginosamente el surrealismo y la abstracción lírica. Los tres cuadros que presentó en la III Bienal Hispanoamericana de Arte celebrada en Barcelona en octubre de 1955 fueron el anuncio del descubrimiento de un nuevo mundo plástico: el informalismo. Esas obras iban a tener consecuencias explosivas. Por un lado, representaron la imposibilidad de que existiese ningún tipo de grupo parecido a lo que había sido Dau al Set, o al frustrado intento por parte de Joan Josep Tharrats del Grupo de Taüll, dado que Tàpies no quería pertenecer a ninguno. Pero, por otro lado, fueron esas tres obras y su trabajo subsiguiente los que cautivaron y acabaron arrastrando a muchos pintores barceloneses hacia el informalismo.

Ni la prensa ni la crítica especializada comprendieron el umbral que había atravesado Antoni Tàpies. Algunos *connaisseurs* bienintencionados, para tranquilizarse, habían querido ver en la mayor de las tres telas la piel de un elefante desollado. El defensor público de esa pintura sin «formas propiamente dichas» fue JEC. La proximidad entre el poeta y el pintor quedó manifiesta, además de por algunos testimonios contemporáneos, por las dedicatorias de los libros, desde *Ontología* en 1950 hasta la más explícita de *La pintura surrealista* en 1955: «Para Antoni Tàpies, mensajero del humo». Carlos Antonio Areán lo había remarcado en 1960:

> La verdad es que el crítico ha encontrado al pintor y que el pintor ha encontrado al crítico y que la sensibilidad del uno parece haber sido creada expresamente para captar la sensibilidad del otro [24] .

En la Barcelona de 1955 los cuadros de Tàpies pudieron verse simultáneamente a las primeras obras de los expresionistas abstractos americanos exhibidas en España. En la muestra de arte americano moderno que acompañó a la Bienal se encontraban obras de Pollock, De Kooning, Motherwell, Kline, Rothko, Gorky, Still, Tobey y otros. Fueron la avanzadilla de la presencia cultural norteamericana en España tras la firma de los tratados bilaterales de 1953. Fueron también una constatación de la órbita alcanzada por Tàpies en tan pocos años.

El texto de JEC se publicó en *Destino* , una revista de actualidades, y se tituló «Explicación de las pinturas de Antoni Tàpies». Ese es el texto que abre esta antología.

Mientras tanto, Tàpies se había incorporado a la recién inaugurada Galería Stadler de París. Su director artístico era Michel Tapié, que en 1951 había organizado dos exposiciones importantes «Les signifiants de l'informel» y «Véhémences confrontées». El año siguiente, fruto de su reflexión sobre las obras presentadas en estas exposiciones, sobre todo las de Dubuffet y de Fautrier, publicó el libro que inauguraba la discusión sobre el informalismo: *Un art autre (où il s'agit de nouveax dévidages du réel)* . JEC había conocido a Tapié en su visita a París en 1949.

Para ultimar los preparativos de la primera exposición de Tàpies en París, Tapié visitó Barcelona. Fue introducido en la comprensión de la obra de Gaudí por JEC, que había añadido a su lectura surrealista de 1950 nuevas consideraciones en la dirección del informalismo. La exposición de Tàpies en la Stadler se inauguró en enero de 1956, y su catálogo, presentado por Tapié, era el primer número de la última etapa de *Dau al Set* . El segundo, y último, fue también un escrito teórico de Tapié, «Esthétique en devenir», cuyo pie de imprenta indica la fecha del último día de este año: ambos números se publicaron únicamente en francés. De hecho, su publicación coincidió con la inauguración el 16 de febrero de 1957 de la exposición «Otro arte: exposición internacional de pintura y escultura». En Barcelona la exposición estaba organizada por la Sala Gaspar con la colaboración de la Galería Stadler y patrocinada por el Club 49. Los artistas expuestos representaban tanto el arte europeo (Appel, Burri, Fautrier, Mathieu, Riopelle o Wols), como el norteamericano (De Kooning, Pollock o Tobey). La Galería Stadler presentaba como artistas propios a Tàpies y a Antonio Saura, mientras que la Sala Gaspar presentaba solamente a dos nombres españoles más: Joan Josep Tharrats y Joan Vilacasas.

Esta exposición pudo verse a partir de abril también en Madrid, gracias a la mediación del grupo El Paso frente al Museo Español de Arte Contemporáneo. Este grupo había lanzado un manifiesto en febrero firmado por los artistas Rafael Canogar, Luis Feito, Juana Francés, Manolo Millares, Antonio Saura, Manuel Rivera, Pablo Serrano y Antonio Suárez, además de por los escritores Manuel Conde y José Ayllón. Simultáneamente a «Otro arte», en la Galería Buchholz de Madrid podía verse la primera exposición del grupo. Lo que en Barcelona había sido una actividad privada se convirtió en Madrid en una iniciativa pública en la que tuvo un papel importante el director del museo, José Luis Fernández del Amo. Al

catálogo de Madrid se le incorporaron unos textos de Cirilo Popovici y de JEC, que en otoño publicó el primer libro sobre el informalismo aparecido en España. El libro concluía con un párrafo en el que el poeta se presentaba como el hermeneuta del informalismo:

> Surgimos del mundo del «arte otro» como de una caverna estalactítica, como del fondo tembloroso que los abismos marinos nos entregan ahora. No son ejemplos citados, son convergencias de un momento dado, en que el ser humano, desesperado por haber cerrado los caminos de la exploración —de creerse en sus límites—, anhela lanzarse a los mundos del espacio interplanetario e investigar todos los fondos de su alma. Las «síntesis de imágenes» (física, imaginativa, psíquica) se revelan como el logro más profundo del arte otro. No hemos querido en las páginas precedentes hacer apología, pero sí hermenéutica [25] .

El impacto causado por la obra de Tàpies expuesta en la Bienal, remachado después por «Otro arte», arrastró a la mayoría de jóvenes pintores de Barcelona al informalismo. Para mantener fija la tensión, tanto de los artistas como del público en general, se fundó, coincidiendo en fechas con «Otro arte», *Correo de las Artes* . Su promotor fue el Buró Internacional de las Artes, organizado por el galerista Baldomero Xifré Morros. JEC fue su principal redactor. El primer número se abría con un artículo suyo, «El arte otro», ilustrado por una obra de Jean-Paul Riopelle. Los artículos publicados en esta revista, hasta su desaparición en 1962, constituyen el bajo continuo de esta antología.

Algo más de un año más tarde, a partir del mes de abril de 1958, aparecieron en la revista *Papeles de Son Armadans* una serie de artículos de JEC dedicados a lo que él bautizó como «la escuela de Barcelona». En ese breve lapso de tiempo ya se podía hablar y discutir de la obra de una serie de pintores que habían seguido el camino inaugurado por Tàpies. Los principales eran Alfonso Mier, Modest Cuixart, Joan Josep Tharrats, Joan Vilacasas, Romà Vallès, Carles Planell, y Enrique Tábara, y como nombres menos significativos Ángeles Ferrari (hermana de Tàpies), Magda Ferrer, Enric Planasdurà, Hsiao Chin y Gerard D'A. Henderson.

El año 1959 comenzó con la exposición en Barcelona del grupo El Paso en la Sala Gaspar. La revista *Papeles de Son Armadans* le dedicó en el mes de abril un número monográfico en el que se reimprimía

su manifiesto, firmado esta vez también por JEC, que además cuidaba de la presentación de los diferentes componentes del mismo. Firmar un manifiesto es considerarse de un grupo.

JEC había conseguido gracias a su clarividente interpretación de las obras de estos artistas estar en el interior y desentrañar el intríngulis creativo tanto de la «escuela de Barcelona» como del grupo El Paso. Esto le otorgó una autoridad moral incuestionable frente a cualquier otro crítico de arte en España. Hay que tener en cuenta que JEC no se dedicaba, podríamos decir que profesionalmente, a la crítica de arte. Él, como su admirado Paul Éluard, solo hablaba de lo que amaba, cosa imposible en un profesional.

Los textos de revista son urgentes, de combate. Están pensados para su impacto inmediato. JEC va tratando de los diferentes artistas en años sucesivos haciéndonos ver cómo cambian los temas formales, las técnicas, los colores y su trasmundo, eso que viéndose no se ve. Pero un hecho que distingue a JEC de los demás críticos del momento es su obsesión por encontrar el sentido, no artista por artista, sino en su conjunto del informalismo. Así, se van sucediendo en el tiempo: «El asunto de la pintura aformal» (1958), «Sistema del informalismo» (1958), «La obra informalista» (1959), «La nueva estética del espacio» (1960), «Ideología del informalismo» (1960), «Informalismo y tradición» (1961), «Ciencia y arte» (1961) y otros tantos.

Esto le permitió cartografiar el paso dado por la pintura, que había pasado de la abstracción geométrica pura de anteguerra, una limpia pintura de concepto, a una pintura basada en la idea de la forma fluctuante construida con materia, con la materia misma del mundo. La lucha contra los restos de la figuración de una realidad no querida se materializaba ahora utilizando nuevos materiales y nuevos recursos pictóricos que buscaban estructuras espaciales internas propias con profundidad y textura. Esa forma emergente quedaba fijada como un instante petrificado de un universo en constante movimiento. Las obras así surgidas generaban unas imágenes definidas así por JEC:

> Las imágenes de la pintura informal, pues, son imágenes del alma: sus rupturas, grietas, son necrosis, cavilaciones del alma, cicatrices impuestas por el dolor diario. Y la tensión de esas imágenes es nuestra propia tensión [26] .

La obra artística suscita comentarios y comparaciones nunca autorreferenciales. JEC introduce todo tipo de materiales provenientes de otras disciplinas. Desde la literatura son utilizados versos, argumentos de novela o nombres de autores cuya sola presencia enuncia mundos completos como los de Edgar Allan Poe, Lovecraft o Novalis. El cine presta imágenes de películas o escenarios completos que a veces parecen sacados del mundo de los sueños. La filosofía y la historia de las religiones tienen un lugar relevante para relacionar sistemas y nuevas mitologías. También la ciencia, la física y las matemáticas aparecen habitualmente en estos textos. Mención especial merecería la ciencia de los símbolos, una de las actividades más queridas por JEC a la que dedicó su memorable diccionario [27] .

En su juventud JEC pensó en ser músico y asistió a clases de teoría musical. Tras unas pocas obras abandonó la composición en los primeros años cincuenta. Pero la manera en la que se organizaban los sonidos le ayudó a entender tanto la poesía, como la pintura. Sus poemas fónicos tienen su origen en esa interpretación de la música por células musicales, por sílabas en el poema. En los artículos sobre informalismo se comparan acordes musicales con acordes cromáticos, armonías de colores con intervalos entre notas, el discurrir de una sinfonía con la secuencia de imágenes de un mismo artista. Valga este fragmento como ejemplo:

> Oyendo las «Cinco piezas para orquesta», de Arnold Schoenberg, se advierte que el secreto de la estética abstracta reside en una especial sensibilidad que lleva a reaccionar, a huir, a negar, cuando el mismo proceso impulsivo de la obra —secuencia de imágenes sonoras, pictóricas o poéticas— conduce hacia una «aclaración» temática, sentimental o ideológica. De igual modo, en su obra reciente... [28]

El grueso de esta antología finaliza en 1965, año en que el informalismo comenzó a palidecer ensombrecido por nuevas corrientes artísticas como el neodadaísmo, el nuevo realismo, el pop y el op art. Los pocos textos posteriores a esta fecha dan fe de cómo algunos artistas que habían comenzado en el informalismo van cambiando sus estrategias y su perspectiva respecto al hecho artístico, tal es el caso de Salvador Bru. Pero, por otro lado, nos muestran también cómo la poesía ha invadido ya totalmente el campo de discusión artística de JEC. El texto sobre Lommen es casi formalmente un poema en el que el tiempo ocupa el lugar que antes

había ocupado el espacio. JEC parece volver a un tema que lo había obsesionado quince años atrás y que será central en su última etapa poética. En *Ontología* había escrito:

> El espacio es tiempo potencial, pues tiempo y espacio no son sino ámbitos, distancias, separaciones. El espacio es la máquina de las distancias. Las distancias son grados de la lejanía. Y esos grados no son sino separación de mayor o menor posibilidad destructible: tiempo en suma [29] .

El texto que cierra este libro retoma el título del que lo abre. Catorce años separan ambos textos. JEC pasa de comprender, de ser cómplice de Tàpies, a no comprenderlo [30] . Un tiempo se había extinguido.

En ninguna otra época de su biografía la voz del poeta estuvo más callada que en esta. Si consideramos que *El palacio de plata* , publicado en 1955, es la última obra de su primera época (que tanto futuro auguraba) y que hasta la aparición de *Regina tenebrarum* en 1966 él no consideraba que comenzase su segunda época [31] , nos daremos cuenta de que este vacío está ocupado casi completamente por la cronología de los textos publicados en esta antología. A pesar de esto, los escasos poemas publicados merecen un comentario en el contexto de esta antología. Dejando aparte el *Cuarto canto de la vida muerta* , que, aunque publicado en 1961 fue escrito en 1955, tenemos —además de algunos breves poemas menores— *La dama de Vallcarca* (1957), el *Homenaje a Joan Miró* (1957), *Blanco* (1961) y *Los espejos* (1962) [32] .

Las cuidadísimas publicaciones poéticas de JEC tienen una única excepción: *La dama de Vallcarca* . Fue publicada originalmente en formato periódico, en el número 4 del *Correo de las Artes* correspondiente al mes de abril de 1957. Por fortuna disponemos de una versión previa del poema publicada en un formato similar, en el número correspondiente a los meses de noviembre y diciembre de 1956 de la revista *Índice* . Por suerte también el director de la revista publicó además del poema la nota que lo acompañaba:

> Amigo Juan Fernández Figueroa: Dios sea contigo.
>
> ¿Te atreverías a publicar esto? Es lo mejor que un español ha escrito en ortodoxo surrealismo.
>
> Te ruego —y en ti confío— que si no lo publicas en *Índice* , lo

destruyas.

El largo poema constaba en esa primera versión de 19 estrofas de prosa poética, tituladas *La muerte en Vallcarca* . Este primer título nos orienta sobre el sentido final del poema. La fecha de esa primera versión, octubre de 1956, coincide con la publicación de la *Carta desde Barcelona a André Breton* , aparecida en el primer número de *Le Surréalisme, Même* y que en realidad parece más una despedida que una salutación. No obstante, las relaciones entre JEC y los surrealistas siempre fueron un ir y venir ambivalente. También en el sentido contrario. Entre los papeles de Breton había una tarjeta de JEC que decía: *vous ne m'aimez pas, mais je vous aime* . El poema es un torrente de imágenes que se yuxtaponen violentamente dibujando garabatos en el aire:

> Lacerías azules de azulejos celestiales. Los árboles se elevan sobre las casas, hacia las nubes y la colina.

Un artículo publicado en el número siguiente de *Índice* nos aclara la procedencia de estos arabescos de palabras. El artículo se titula «Arte de Irlanda» y es un comentario al libro *Early Christian Irish art* de Françoise Henry. JEC había descubierto en ese libro los laberintos lineales que dibujan las páginas de las biblias de Durrow, de Lindisfarne o de Kells y los convertía en palabras que lanzaban sobre el lector incontenibles cascadas de imágenes. Breton también se había interesado dos años antes por el arte galo publicando varios textos al respecto.

De finales del mismo 1957 es el *Homenaje a Joan Miró* publicado en el monográfico dedicado al pintor por *Papeles de Son Armadans* . JEC ya le había dedicado en 1949 una monografía, la primera de las publicadas en España. El sentimiento de ese poema es también de despedida hacia alguien, uno de los pilares de la primera pintura surrealista incapaz de traspasar la nueva propuesta del «otro arte», que, despreocupado, sigue andando por el paraíso al ritmo de una música en *andante* :

> El *andante*
> Se ha convertido en *presto* : lo sabemos. Pero
> las garras de los buitres conocen ya todos los hígados y solo
> les podemos dar sangre del cerebro, sangre
> vertida con orgullo en el tormento, cuando
> la aguja del destino en su exigencia solicita

algo de nuestro aliento,
palpitaciones,
amor ardido,
un nunca más no dicho ni pensado, pero siendo.

Entre 1949 —año en el que visitó a André Breton en París— y 1959 JEC no salió de España, pero gracias a las exposiciones internacionales de Antoni Tàpies y Modest Cuixart pudo, a partir de este año, viajar con ellos a Francia, Suiza, Italia y Alemania. Esos capítulos de la evolución del arte, que conocía bien por las publicaciones internacionales que recibía y en las que escribía, y por los relatos verbales o epistolares de los pintores sobre quienes publicaba, pudo finalmente verificarlos en primera persona.

Los últimos años cincuenta y primeros sesenta vieron en Europa la eclosión de la pintura monocroma. La obra de Yves Klein, a la que JEC no prestó demasiada atención, sirvió de referencia. En marzo de 1960 Antoni Tàpies participó en Leverkusen en la exposición «Monochrome Malerei» comisariada por Udo Kultermann. En la exposición participaban también Klein, Fontana, Rothko y Manzoni. Cirlot estaba al caso tanto por la presencia de Tàpies como por su correspondencia con Kultermann. En los años siguientes las exposiciones sobre monocromatismo se centraron especialmente sobre el blanco. El blanco se tomó a un tiempo como símbolo de la pureza, de lo vacío, de lo encerrado, del silencio o simplemente como un autorreferente. En 1966 Kultermann publicó en el número 20 de *Quadrum* , revista en la que también escribía JEC, el resumen de esas experiencias monocromas. El artículo se titulaba «Die Sprache des Schweigens: Über das Symbolmilieu der Farbe Weiss». (El lenguaje del silencio: sobre el simbolismo del color blanco).

En 1960 JEC escuchó una voz interior que lo impelía a visitar Carcasona en busca de algo o de alguien. Tras circundar la ciudad varias veces nada encontró que pudiese parecer un encuentro. De este viaje nació *Blanco* , publicado en 1961. Pero también de su contacto con los pintores, Tàpies, Cuixart y Romà Vallès los más próximos, y los internacionales Fontana y Manzoni, por ejemplo, con quienes comenzó una relación epistolar en 1960. También, por supuesto, este viaje a Carcasona tuvo relación con sus estudios sobre la Edad Media, las armas, las murallas y el catarismo [33] . También en *Blanco* es importante la música. El poemario está dedicado a André Jolivet, cuya *Suite delphique* escuchaba asiduamente JEC en aquellos tiempos. La obra plantea unas

interesantes relaciones entre la música medieval y la música helénica.

En su viaje de regreso tuvo un sangriento percance. El primero en dar cuenta de este viaje y de sus consecuencias fue Joan Perucho:

> Un poeta amigo mío, viniendo de Carcasona, tuvo la desgracia de hacerse, con un cristal roto del tren, un tajo profundo en la mano. En la estación siguiente le pusieron unos puntos en la herida. Había perdido mucha sangre.
>
> Mi amigo meditó mucho sobre la vieja ciudad. Me dijo, que, desde entonces, le era imposible dejar de asociarla con el dolor [34] .

En efecto, el dolor y el sufrimiento son constantes no solo en la poesía, sino también en el sentimiento del mundo de JEC. En *Ontología* ya lo había precisado:

> El ser parece sufrir. El ser no es libre sino por la acción del caos. ¿Qué es el caos? El caos es la persistencia de lo anterior en lo posterior, de lo lejano en lo íntimo, e inversamente. El caos es el destino doloroso del ser. El caos es el resultado de la ilimitación del ser, de su simultaneísmo espacial y temporal, y de su totalidad reunida y disgregada [35] .

Por este motivo, esta antología de sus textos sobre el informalismo se titula «Se parece el dolor a un gran espacio». El verso no es de JEC, sino de Emily Dickinson [36] . El *blank* del verso original es traducido en esta versión española por «espacio sin límites», concepto que JEC compartía, además, con los postulados teóricos del espacialismo de Fontana. En varios de sus escritos podremos encontrar este verso.

En *Blanco* hay blancos. Pero no son ideales blancos abstractos, puros y limpios como los que querían los cátaros: los blancos de *Blanco* son terrenales, son blancos de restos, de desechos abandonados en un antiguo campo de batalla parecido al de la lucha por la vida:

> Con los cabellos blancos entre la tierra blanca,
> levantando pedazos de plata con la boca grabada,
> removiendo un desierto con días de marfil,
> hablando con magnolias y corderos vendados,
> con los huesos del odio entre leche esparcida.

También hay que decir que estas variadas obras y actividades de

JEC iban enriqueciéndose las unas a las otras. En la primera edición del *Diccionario de símbolos* (marzo de 1958) la voz «blanco» no existía, se incorporó en la de 1969 [37] .

El año siguiente apareció *Los espejos* . El poemario iba acompañado, como el anterior, de un dibujo de Modest Cuixart. El sentido del poemario está ligado a la obra del artista. La entraña de *Los espejos* se nos aclara en un artículo de ese mismo momento:

> Ese hombre, Cuixart, como Hansel en el cuento alemán, ha temido perderse, pues acaso se siente cósmicamente abandonado. Y ha sembrado su camino, no de piedrecitas blancas, sino de espejos. Porque sus cuadros, constituyen un sistema de espejos en el interior de una mina. Dicho de otro modo, constituye una trayectoria para comprender algo —mucho— de lo que sucede en el interior del arte y del pensamiento contemporáneo, en la oscura mina de nuestro tiempo [38] .

El libro fue escrito al regreso de uno de los viajes a Alemania realizado con Cuixart y Luis González Robles. JEC dio cuenta de ello en su artículo «El amarillo alemán», publicado en *La Vanguardia Española* del 7 de septiembre de 1963:

> Una tarde del verano de 1961, entre Núremberg y Rotemburgo, vi el cielo de color amarillo. Cuando menos, gran parte del gris azulado había sido substituido por una tonalidad, como la de una plata que intentara ser oro. Recordé entonces los halos sulfúreos de ciertas figuras de Grünewald y también, por una menos obvia asociación de ideas, el hierro dorado al fuego de las dagas medievales del Museo de Ginebra.

Cuixart me había explicado que creía que JEC hubiera sido un gran pintor, pero que su sentido de la pulcritud lo mantenía alejado de la posibilidad de tener un estudio sucio y desordenado como el de sus amigos pintores. De todas formas, si pudiese pintarse un Cuixart con palabras, nada estaría tan cerca de conseguirlo como este fragmento de *Los espejos* , en el que además aparecen las amarillas nubes alemanas y las dagas medievales vistas durante el viaje:

> El verdadero mar es negro con plantas grises
> y está lleno de sombras oscilantes. Su fondo
> perforado es de plomo que ha perdido los
> signos. El verdadero mar es negro.

Es como el Reitersiegel de Marburg
con su yelmo grabado,
con su caballo muerto galopando.

Es como el cielo amarillento que vi, una tarde,
cuando iba en automóvil hacia Frankfurt;
es la pálida vitrina del museo
con sus dagas doradas y carcomidas.

Ni *Blanco* ni *Los espejos* fueron incorporadas a la edición de Azancot. Y aquí hay que volver a la relación con los surrealistas. JEC le había asegurado a Breton que ya no escribía poesía. A finales de los años cincuenta, cuando los surrealistas le pidieron que participara en la *Exposition inteRnatiOnale du Surréalisme* de 1959 y que intercediera ante Cuixart para que también participase, la respuesta de JEC fue la de seguir marcando distancias. Cuixart, por de pronto, nunca supo nada de este ofrecimiento hasta que se publicaron las cartas en 1988 y Breton recibió la siguiente negativa:

> En estos años últimos, simultáneamente a mis trabajos sobre arte actual, siguiendo sobre todo la trayectoria del informalismo, me he dedicado a la Edad Media (...). Las formas de arte medievales, desde las portadas cistercienses a los más nerviosos gestos de los miniaturistas, pasando por los sembrados de flores de lis y, obvio es decirlo, por las espadas, han ejercido un poder de curación respecto a mis heridas. (...) Puede que la pintura informalista —de la que, por otro lado, siempre he creído deriva del automatismo gráfico del surrealismo— brote de una nueva necesidad de olvido, de perdón, de fusión, incluso de confusión si se quiere. Lo ideológico concreto fatiga. Hay en cambio horizontes sin forma —pero con luz y color— para el sentimiento, para la expansión del alma hacia su destino. Así mi trayectoria, desde 1954, ha consistido en una doble inmersión en las lejanías del pasado y en las convulsivas brumas del más agudo presente [39] .

Y es curioso constatar que la última fase de su obra arrancase en 1966, el mismo año de la muerte del líder de los surrealistas. Parece como si esa desaparición lo hubiese liberado de amenazantes fantasmas.

El método de JEC consistía —de hecho, es una constante de las diferentes parcelas en las que trabajó— en hablar de algo hablando

de otra cosa. Ese ver lo uno en lo otro, lo uno desde lo otro, es lo que hace que la chispa poética aparezca donde menos se la espera. La generación de la imagen poética en las diferentes vanguardias históricas había nacido de mecanismos similares. Este método le permite hablar de lo grande, de lo mediano y de lo ínfimo extrayendo siempre los máximos resultados poéticos en cada uno de los casos. Leyendo esta antología el lector podrá constatar que no son mejores los artículos dedicados a los pintores que finalmente la historia del arte ha consagrado, sino que también hay artículos dedicados a artistas totalmente olvidados o incluso desconocidos que sobrevivirán gracias a esos textos. ¿Fue consciente JEC de ello? Tal vez el silencio poético de esa década no fue tal y tengamos que leer estos textos sobre el informalismo como una cierta forma de poesía solo posible habiendo surgido de las manos de un poeta.

ENRIQUE GRANELL

23 V. Kandinski, «Sobre la cuestión de la forma», *El jinete azul* (*Der blaue Reiter* , 1912), Paidós, Barcelona, 1989, pág. 158. 24 Carlos Antonio Areán, *Veinte años de pintura de vanguardia en España* , Editora Nacional, Madrid, 1960, pág. 64. 25 Juan Eduardo Cirlot, *El arte otro* , Seix Barral, Barcelona, 1956, pág. 127. Hay otras dos visiones del periodo, publicadas en libro, sucesivas en el tiempo: Juan Eduardo Cirlot, *Informalismo* , Omega, Barcelona, 1959; y Juan Eduardo Cirlot, *Nuevas tendencias pictóricas* , Seix Barral, Barcelona, 1965. 26 Véase nota 3, pág. 26. 27 Véase nota 12. 28 Juan Eduardo Cirlot, «La pintura reciente de Román Vallés», *Gran Vía* , n.o 488, 20 de enero de 1962, pág. 18. 29 Juan Eduardo Cirlot, *Ontología* , Dau al Set, Barcelona, 1950, epígrafe 55, s. p. 30 En el artículo «El problema de Tàpies», publicado en *La Vanguardia española* el 6 de mayo de 1967, JEC hacía alusión a su antigua y estrecha relación con el artista: «Sus arcanos son, hasta cierto punto, mis arcanos. Me siento de su generación, aunque tenga más años que él, fuimos amigos, es decir, nos tratamos bastante durante años, he escrito dos libros sobre su pintura y muchos artículos, pero no como ahora, sino con su archivo fotográfico a la vista, tomando notas dibujadas que conservo —de la tipología entera de su obra— y buscando, por todos los medios, indagar qué pudiese ser ese fenómeno peculiar, que la obra de Tápies constituye mejor que significa, todo y significando tanto». 31 Hasta que no se haga pública la correspondencia entre JEC y Leopoldo Azancot, responsable del volumen *Poesía de J. E. Cirlot «1966-1972»* publicado en Madrid por la Editora Nacional en 1974, un año después de la muerte del poeta, no conoceremos unas razones hoy enterradas en esas cartas. 32 Los textos de los poemas y sus comentarios críticos están recogidos en los tres volúmenes de la obra poética de JEC: *En la llama. Poesía (1943-1959)* , ed. E. Granell, Madrid, 2005; *Del no mundo (1961-1973)* , ed. C. Janés, Siruela, Madrid, 2008; *Bronwyn* , ed.

Victoria Cirlot, Siruela, Madrid, 2001. 33 Sobre la relación de *Blanco* tanto con el catarismo como con sus aspectos simbólicos, ver: Victoria Cirlot, «Juan Eduardo Cirlot y la ciudad de Carcassonne». *Ínsula,* n.º 638, febrero 2000, págs. 3-4. 34 Joan Perucho, *Galería de espejos sin fondo* , Destino, Barcelona, 1963, págs. 58-59. Años más tarde el propio JEC dio su versión del viaje en el artículo «Tres símbolos», publicado en *La Vanguardia Española* del 13 de diciembre de 1968. 35 Véase nota 4, epígrafes 20-22, s. p. 36 Emily Dickinson, *Poemas* , selección y versión de M. Manent, Juventud, Barcelona, 1957, pág. 81. 37 Para los diferentes avatares y para el sentido general del *Diccionario de símbolos* , véase el epílogo a la edición de Siruela (19961) de Victoria Cirlot. 38 Juan Eduardo Cirlot, «Para un retrato de Cuixart», *Gran Vía* , 12 de julio de 1962. 39 Las cartas entre JEC y André Breton fueron publicadas por Giovanni Allegra en el libro colectivo *Trent'anni di avanguardia spagnola* , dirigido por Gabriele Morelli y publicado en Milán por Jaca Book en 1988. Las cartas están en las páginas 292-296.

SE PARECE EL DOLOR A UN GRAN ESPACIO

Explicación de las pinturas de Antoni Tàpies

Destino , n.º 949, 15 de noviembre de 1955, págs. 34-35

En la sala de abstractos de la III Bienal Hispanoamericana, figuran con el escueto título de *Pintura* las tres obras numeradas 435, 436 y 437 en el catálogo general, debidas a Antoni Tàpies (Barcelona, 1923). Dichas obras son objeto de apasionadas invectivas y, ni en los círculos minoritarios, se observa un movimiento de estimación y comprensión de las mismas. Es en atención a este hecho y por creer en la buena fe de los que niegan el valor o la razón de ser de tal arte por lo que escribo las presentes líneas, con la esperanza de ayudarlos a ver algo más en ellas; no para convencerlos, pues sinceramente considero que el arte debe ser objeto de apreciación intuitiva y no de admiración forzada.

Descripción

Estas pinturas carecen de formas propiamente dichas. No solo no poseen representaciones imitativas de la realidad visual, cotidiana o fantástica, de las visiones de los sueños o de las alucinaciones, sino que ni siquiera muestran «restos» de tales visiones, es decir, esquematizaciones, ritmos expresivos, formas sin valor imitativo o alusivo, etc. A diferencia de la mayor parte de las obras abstractas, tampoco presentan una subdivisión geométrica del espacio bidimensional, ni contrastan colores o diseños, ni caligrafías o melodías lineales que jueguen por su superficie. Nada las recorre en el sentido de una de sus dos dimensiones. Por otro lado, si poseen color, este es sordo, brota como a pesar suyo, con calidad apagada y sin fulgor ni claridad. No hay, naturalmente, espacio abierto, ni movimiento expresado; no hay preformas de tipo ornamental que contrasten por su línea con el fondo, cual acontece en el arte primitivo o prehistórico. Una vez indicado cuanto de negativo fundamenta tales pinturas, mencionaremos lo positivo. Ello consiste esencial y casi privativamente en el «valor exaltado de la calidad material», es decir, de la «textura». Dos de los cuadros están entonados en gris (uno con matices malvas y levemente rosados, otro con derivación hacia un ocre casi insensible); el tercero es gris y rojo. En los dos primeros, apenas hay contrastes. Las elementales formas surgen (como diseños debidos al azar o a la naturaleza,

como erosión) en el mismo matiz que el fondo y son obra de él. La rugosidad de la superficie, sus grietas, claros, manchas, rayas, cruces eventuales o agujeros, son los únicos elementos que pueden, por extensión, llamarse formales. Se diría que crecieron desde el fondo mismo, desde la superficie de la tela o a su través, que fueron pensados a modo de alteraciones de una superficie regular, para contrastar calidades de una misma materia. En el cuadro rojo, este matiz se inserta en los intensos rayados y reticulados que cruzan la obra, cuya superficie pictórica es gris parduzca, negra en algunas zonas.

Tendencia de estas pinturas

Estas obras corresponden al movimiento reciente, con representantes de muchas naciones, en especial norteamericanos y franceses, denominado en París *tachisme* (manchismo) por proceder del valor irracional de la mancha. Significa, dentro de la historia del arte contemporáneo, el momento de convergencia de la pintura abstracta (desde 1911, fecha de la primera acuarela de Vasili Kandinski) y del surrealismo (desde las obras protodadá, de parecida fecha, debidas a Kurt Schwitters, Francis Picabia, Marcel Duchamp y Max Ernst). De la abstracción ha tomado la carencia de figuras de elementos que las recuerden y otro factor creacional que luego consideraremos. Del surrealismo, la vivencia, esto es, la intención. Mientras la mayor parte de los pintores abstractos buscan efectos de serenidad, orden y constitución de un fondo para la vida (llámese la decoración si se quiere), el surrealismo busca valorar el mensaje del inconsciente, la brusca afloración de lo desconocido que en nuestros sueños, actos fallidos, momentos de pasión, poesía o angustia, nos posee. La mancha en su aislamiento, en su aparición, es una potestad cuya forma puede ser objeto de estudio, cual demostró Rorschach, con su famoso test.

¿Pueden admitirse estas obras?

Si a nuestra altura de 1955, después de las creaciones de Gaudí, Picasso, Gris, Miró, Dalí, Gargallo, González, por no citar más que españoles, admitimos que la trayectoria real y viva del estilo del siglo xx la da el arte experimental o de vanguardia, no constreñido a la época de entreguerras, sino partiendo, mucho antes, desde 1890

y llegando hasta hoy; si reconocemos también que la justificación última de tal arte ha sido la virtud y originalidad de cada una de las innovaciones y hallazgos aportados, cuya conversión en modos y subestilos ha dado lugar a las escuelas del presente (expresionismo, modernismo, simbolismo, fauvismo, cubismo, purismo, abstractismos diversos, surrealismo, realismo mágico, etc.), no podemos negar: 1.º Que la obra de Antoni Tàpies ha de ser admitida por los mismos juicios y razones (lo cual, en cierto modo, es obvio, pues el jurado seleccionador de la Bienal así lo ha hecho), contando como corolario lo acerbo de esas mismas críticas que se le dirigen (que en su día fueron hechas a Picasso, Miró, Dalí, etc., etc.); y 2.º Que estas pinturas no solo son legítimas y valederas, sino que constituyen la «única aportación trascendental» a la Bienal, precisamente por hallarse en la ortodoxa vía de la novedad, la originalidad, el escándalo, la negación y la incomprensión con que «todas» las genuinas creaciones del arte puro de nuestro siglo han sido anuladas. De lo que se desprende que, si no queremos incurrir en la equivocación de las pasadas generaciones, hemos de ser los primeros en procurar entender tales obras, buscar lo que en ellas vale y situarlas en el panorama del momento presente.

Situación histórica

Aunque la mayor parte de *tachistes* antes aludidos practican una abstracción contenidista cual la de Tàpies, hemos de declarar que todos ellos buscan mejor la multiplicación del espacio por medio del «rayado infinitivo», con valoración de la independencia entre fondo y retícula, cual hace Mark Tobey (puede verse en la sesión estadounidense expuesta en La Virreina), o la mancha total, cual en las obras de Clyfford Still y Mark Rothko, por lo que la originalidad de Tàpies posee un valor trascendente a nuestras fronteras.

Comprensión del estilo de esas pinturas

¿Cómo han de clasificarse estas pinturas en la historia del arte? ¿Son todavía creación pictórica? Si admitimos los principios del concepto abstracto, no hay más remedio que reconocer su vigencia dentro de esa gran modalidad de la pintura contemporánea. Pues si el arte, en el fondo, siempre es abstracción, ya que «abstrae» de la realidad exterior elementos que pueden convertirse en imagen

pictórica gracias al dibujo, las leyes psicológicas de la forma, la perspectiva, el color y la imitación háptica de las materias, la pintura abstracta es una segunda y más radical abstracción, que no abstrae ya la forma total, con aspiración ilusionista, sino que abstrae tan solo «ciertos elementos» de la realidad exterior. Estos elementos pueden ser: la forma-color (Kandinski), la forma-orden (Mondrian), el arabesco lineal (Balla, Kupka), etcétera. Siendo los tres componentes esenciales de una pintura la forma, el color y la calidad (textura), es evidente que tan lícita es la abstracción que elige uno como otro factor. Si la mayoría de abstractos han propendido a basarse en el color, conservando cierta forma rudimentaria, es porque este factor es el más espectacular e inteligible, no solo por sus valores decorativos, sino por su mensaje, tradicionalmente estudiado en el simbolismo del color. Si algunos pintores han preferido dar arabescos (o caos) de líneas, ha sido por el precedente universal del ornamentalismo bárbaro, fundado en las caligrafías lineales y en la belleza dinámica de los esquemas que aparecen al contemplador, cual Volkett y Lips lo estudiaran, como «concreción del movimiento». Pues bien, Tàpies abstrae el elemento menos codiciado, el menos fastuoso y por ello el más inédito. Tàpies abstrae y hace con ella la protagonista triunfal de sus obras, la «textura», la cualidad de valor, sino a las condiciones estrictamente físicas de una materia cualquiera, sea cemento, madera, vidrio, piedra, piel, metal o pintura amasada con un componente de aglutinación.

Esta abstracción de las texturas, a la que se agrega, cual hemos visto en la descripción, cierta aportación cromática y lineal (las marcas, alteraciones superficiales, manchas en hueco, etc.), ¿cómo ha de ser entendida? Es evidente que no pretendo ser omnisciente y que sé cuánto habré de dejar inexplicado en este intento de explicación. Pero veo dos modos de entender tales imágenes materiales. El primer modo se funda en lo que André Breton, en *Le surréalisme et la peinture* , ya en 1924, llamó «modelo interior». Es decir, el pintor no pinta sueños o visiones, pero sí estados que se traducen de lo psíquico a lo espacial, progresiva e inconscientemente, en virtud de la operación creadora, sea esta hecha con el pincel o con el lápiz. No es automatismo gráfico, pero tiene mucho de ello. El artista, en ese caso, en vez de pintar formas reales de modo real (naturalismo), formas reales de modo mental (esquematismo), o modificadas por la pasión (expresionismo), da

origen a «formas indeterminadas», a «formas matrices», con valor de estímulos para la imaginación y el trabajo psíquico. Así nacieron los *collages* (aunque en grado no abstracto), las calcomanías de Oscar Domínguez, los *fumages* de Paalen, así surgieron las viejas klecsografías (manchas de tinta en papel que se dobla, repitiendo la imagen simétricamente), ejecutadas por Goethe, Victor Hugo y otros antes de que el citado Rorschach tuviera la idea de constituir con una serie de ellas su prueba para el conocimiento de las humanas mentes. ¿Queda entonces abandonada al caos de lo subjetivo la interpretación de la «imagen indeterminada»? No, pues tales imágenes tienen «precisamente la condición *sine qua non* de que el número de alusiones que pueden facilitar es limitado, polivalente pero no ambiguo (como, por lo demás, sucede siempre en lo simbólico). Es decir, una imagen X puede interpretarse como pelvis, murciélago, mariposa, cisne con las alas desplegadas, pero no como cuchillo ni como armario, caja o cofre. De este tipo de «expresiones seriales» surge todo un concepto de los objetos parecido al matemático de la Teoría de los Grupos. Puedo, para quienes no gusten de la explicación precitada, dar otra. Y es que Tàpies tiene la intención realista de reproducir los objetos exteriores, pero abarcando solo un campo limitado, por lo que la forma «no cabe en sus cuadros» y sí solo la cantidad material (del mismo modo que no vemos la esfericidad de la Tierra). Y me reservo para mí la idea de que las pinturas de Tàpies, lo que ejecutan, es justamente la «coincidencia» de las texturas de las materias exteriores y de las impresiones psíquicas que les corresponden. No hay que extrañarse de que las calidades «puedan» expresar, si admitimos que los colores «lo hacen».

Estimación de la obra de Tàpies

Aparte de la originalidad del concepto y de la justificación teórica y explicación dadas, hay el valor de la ejecución técnica. Nadie que analice el proceso creador de las obras de Tàpies, o que simplemente las contemple sin prejuicios, dejará de percibir la seguridad con que el artista logra lo que se propone. Al margen del valor objetivo, queda la estimación subjetiva de las obras, pero esta variará de acuerdo con la persona que se enfrente con tales pinturas. «El arte es inútil» dijo Oscar Wilde, por crear solo en la utilidad material. Pero existe una utilidad moral, espiritual y

psíquica innegablemente más profunda que la otra. En este dominio no podemos insistir. No pretendemos con estas líneas que a tal o cual «le gusten» esas pinturas, pero sí hemos querido declarar las causas por las que público y crítica les deben comprensión y respeto.

La pintura de Antoni Tàpies

Catálogo. Galería Sur, Santander, 1955

Un comentario valioso sobre la pintura de cualquier verdadero artista, exigiría la revisión de todos los conceptos que se dan por supuestos cuando, en el fondo, distan mucho de ser conocidos, no ya por la masa, sino por quienes tendrían el deber profesional de estar poniendo al día continuamente su bagaje teórico. Hablar de la pintura de Antoni Tàpies nos obligaría, pues, a especificar una vez más qué entendemos por pintura, cual es la función general del arte, así como a explorar los mundos que la mirada ambivalente de Tàpies —cálida y helada— revela tenazmente.

Encontraríamos que el arte no es simple decoración, ni imitación o narración, ni actividad representativa puesta al servicio de una ideología. El arte es la justificación del hombre en lo que este tiene de exceso sobre la naturaleza; por ello, avanza continuamente sobre las barreras de la creación y anticipa la realidad anhelada, concretándola en un mundo objetivo que queda como testigo del poder de un determinado hombre para crear ese futuro.

Dentro del arte, la pintura posee la capacidad de reflejar los procesos formativos de la materia o el resultado —de otra substancia— ya que denominamos *imagen* , alma salvada de los continuos cambios temporales para ingresar en el alto universo metafísico. Estas dos direcciones de la obra de arte se han visto, en la época contemporánea, disociadas y cultivadas con frenesí fanático, como si fueran fenómenos opuestos. En el arte de la imagen pictórica, hay la obra de Chirico, Magritte, Delvaux; en la dialéctica de la materia, hay la pintura de Klee, sobre todo la de Miró.

Antoni Tàpies reúne imagen y materia, y con su técnica refinada, en la que combina las vastas posibilidades del óleo: veladuras, superposiciones, mezclas, transiciones, esgrafiados, etc., suministra al mundo una promesa de su continuidad creadora. Pintura en cierto modo geológica, se goza en incursiones cósmicas de todo ámbito, acercándose a las nebulosas gigantes o sumiéndose en los microorganismos y en la forma de los procesos físicos: descargas eléctricas, radiaciones, morfología, etc., para combinar todos esos factores como letras de un nuevo alfabeto universal.

Las palabras obscuras y emocionadas que Tàpies escribe con ese

alfabeto no son, sin embargo, extrañas a los problemas del hombre; lo que sucede, por el contrario, es que el hombre gusta de abandonar sus problemas para reencontrarse en el mundo de la diversión. Y entonces quiere que el artista le siga hasta allí, y se queja de su hermetismo. O, como Azorín, dice que «a la naturaleza no se la vence» y que el arte de vanguardia, en sus extremos: surrealismo, pintura abstracta, es un atentado contra la Creación.

Nada más lejos de la verdad: es el arte precisamente obsesionado por la acción de crear, que por eso tiende a reproducir, en el tema y en el estilo, la fuerza original del universo y a explicar con símbolos, cuya dificultad solo proviene del gran abandono en que las ciencias de lo interior son hoy tenidas, la tremenda aventura en que el ser humano está metido hasta los ojos, gracias a los poderes que empujan hacia lo desconocido la vida del mundo.

Tàpies no pierde nunca el contacto con su propio yo. Así, en medio del humo o de los reticulados misteriosos de sus cuadros, a través de los muros y surgiendo donde el color rojo pone su llamarada, o allí donde los mas pálidos violetas parecen hablar de una nostalgia inaudita, acostumbran a aparecer miradas humanas, manos abiertas como pájaros en vuelo, torsos cuya arquitectura no necesita endurecerse en estructuras metálicas o pétreas para manifestar su continuidad y coherencia.

Su pintura va de la ausencia a la presencia y, en su desenvolvimiento creador, se teje esa trama de alusiones y representaciones que da el sentido del Misterio, equivalente de la gran noche en que Víctor Hugo nos supo inmersos a todos. Algunos artistas de otra inspiración, que cultivan distintas parcelas de la topografía inacabable que se llama Hombre, reprochan al arte imaginativo su *mediatez* . Dicen, farisaicamente, que no hay que pintar nada extrapictórico.

No obstante, siguen aferrados al realismo inmediato y pintando figuras humanas. Dicen que solo buscan la poesía de los órdenes pictóricos (si tal cosa fuera verdad habrían destruido su arte convirtiéndolo en tecnicismo estéril), pero no han llegado a la abstracción pura. Y aun esta: arte basado en simples composiciones formales, ¿no exige la fe en un sistema que desborda la técnica y que es el de los valores geométricos, a su vez fundados en la idea general, *humana* , de la organización cósmica?

No se puede hablar de realismo más que relativamente. Lo imaginativo es real, no solo, como Hegel dijo, «porque nada hay

más real que lo aparente en tanto que aparente», sino también porque la función de la imaginación es *abrir las ventanas* del futuro evolutivo del cosmos. No hay prodigio mayor que el sucesivo advenimiento de las eras universales. Si un hombre hubiere podido existir y soñar en el clima exasperado del Jurásico, ¿qué mayor desbordamiento de irrealidad que contemplar las transformaciones del mundo durante los cientos de milenios transcurridos?

Antoni Tàpies vive en la realidad sobretemporal que asume esas visiones, no como concreta la historia, sino como germen en ignición. Y respecto al arte como *tecné* , jamás tiene que ver sino con la *calidad de la realización* , que en su caso, por fortuna para él, se halla fuera de duda.

La plástica de Antoni Gaudí

Goya , n.º 9, noviembre-diciembre de 1955, págs. 176-182

Antoni Gaudí (Reus, 1852-Barcelona, 1926), hijo de un calderero revolucionario realista en su juventud, «último constructor de catedrales», ferviente místico católico en la segunda mitad de su vida, ha sido objeto en los últimos años de una extraordinaria consideración mundial por juzgar que su obra arquitectónica no solo es el punto de partida del *modern style* , antes de Guimard y Victor Horta, sino por advertir que, en el transcurso de su evolución y a lo largo de la serie de construcciones que creara, fue estableciendo en ellas factores inventivos que pertenecen esencialmente a dos órdenes: los que atañen a la arquitectura y los que corresponden más bien a la plástica escultórica. La importancia de los primeros ha sido comentada ampliamente por arquitectos y críticos, entre los cuales mencionaremos a Bruno Zevi, Sartoris, Neufert, Sert, Pevsner, Sweeney, etc. Artículos descriptivos y críticos se han publicado en el mundo entero, desde los Estados Unidos, al Japón, pasando por Inglaterra, Suecia, Italia, Alemania. En particular, la arquitectura orgánica del finlandés Alvar Aalto, al revalidar las superficies curvas, las líneas sinuosas y lo biomórfico, entendiendo este concepto en el sentido de un Hans Arp, ha venido a demostrar que el estilo del siglo XX puede comprenderse perfectamente dentro del molde de la dialéctica hegeliana: Tesis, *Modernismo* (predominio de las curvas, de las formas tomadas de la vida, de la ornamentación). Antítesis, *Purismo funcional* (predominio de los ángulos rectos, cubos, paralelepípedos de las formas que niegan lo vital, ausencia de ornamentación). Síntesis, *Organicismo* (predominio de las curvas, del factor biomórfico, con ausencia de ornamentación).

Vemos, pues, que la transición del estilo del presente, a partir de los movimientos derivados del cubismo arquitectónico, neoplasticismo, funcionalismo, se orienta al retorno de la riqueza formal modernista. Como consecuencia lógica del criterio analítico que se debe al cubismo, el artista del presente ha advertido que las estructuras curvas constituyen de por sí un factor de belleza y de lujo estético, dando lugar a la *forma-ornamento* . De ahí la supresión de la decoración aplicada, sustituida por la simple armonía de los esquemas formales y por otro componente que se ha sobrevalorado

en sumo grado: la textura. Sin duda, el origen de este último factor hemos de hallarlo en la pintura: cuando la desaparición del tema imitado obligó a que el pintor prescindiera automáticamente de las calidades hápticas, el arte de las dos dimensiones se encontró súbitamente con una gran pérdida. Poseía el color, los ritmos, los ejes de composición y la gracia del dibujo, pero la intensidad criptoidea de las «calidades», ¿habría desaparecido para siempre? Los artistas y teóricos de la Bauhaus, Kandinski, Moholy-Nagy, Klee, aplicáronse a demostrar que no, e introdujeron la «calidad inventada». Desde ese momento, la textura y su expresión peculiar se incorporaron a la pintura, la escultura y la arquitectura abstractas y funcionales.

Fácil es comprender hoy día el sufrimiento de Antoni Gaudí, a quien en un país que no hace sus genios la literatura que se ha hecho, por ejemplo, en torno a Van Gogh, casi nadie, por no decir nadie, pudo comprender y valorar en su momento. Mientras las estupendas pirotecnias picassianas, pese a sus adversarios, han encontrado en Francia, glosadores innúmeros y defensores, casi en el mismo instante de gestarse, han tenido que transcurrir ocho o diez lustros para que se admitiera la capacidad constantemente inventiva de Gaudí, tan asombrosa en los conjuntos como en los detalles, su *pathos* desencadenante, irracionalista, abrupto y trágico, en el borde de la ambivalencia y de la *coincidentia opossitorum* ; siempre entre lo hirsuto y lo disuelto de puro lírico. Gaudí creó en soledad sus numerosas obras, cada una de las cuales aporta efectos peculiares y un particular sentimiento plástico. Pero, en resumen, su obra más significativa debe centrarse en su segundo periodo, en torno a 1900, es decir, y precisando más, entre 1889 y 1909. En esa etapa de veinte años, contando él, de treinta y siete a cincuenta y siete de edad, proyecta y realiza cuatro obras esenciales de las que tomaremos los elementos precisos para nuestro análisis. Estas obras son: el palacio Güell, en la calle Nueva; las casas Batlló y Milà, en el paseo de Gracia; la mayor parte del parque Güell y los elementos más significativos del templo de la Sagrada Familia, todo ello en Barcelona.

En términos generales, la estética de Gaudí corresponde al sentido emergente y simbólico, no al estructuralismo de pilar y dintel. Señalamos ya en otra ocasión el extraño y profundísimo parentesco de su arte con la arquitectura del centro de África. Sentía sus obras Gaudí como labor en barro, como trabajo de paciente artesano, que

no se puede definir previamente en los proyectos, sino que es preciso vitalizar con la invención e improvisación continua. Vivía sus creaciones mientras se alzaban e iba rectificando y animando sus propias ideas con la inclusión de aquello que le parecía expresivo y bello. Nos dice mucho sobre esta tendencia esencial de su espíritu creador la inserción de auténticos *collages* tridimensionales (anticipación de los *objets irrationels* del surrealismo), en el techo de la sala hipóstila del parque Güell. La totalidad del edificio es experimentada con una libertad sin límites, acaso la mayor que jamás haya sentido un arquitecto. Y así vemos que la Casa Milà es una suerte de gigantesca «escultura para habitar», concepto paralelo y al mismo tiempo contrario al de Le Corbusier de «máquina para habitar». La pasión plástica de Gaudí le lleva a una fusión y confusión de los dominios específicos de la arquitectura, la escultura y la pintura, todo ello, al servicio de una intuición cósmica que debe ser relacionada con la del antropósofo Rudolf Steiner, autor del Götheanum, que tantas afinidades tiene con el germen de la creación de Gaudí.

Lo que puede haber erróneo en ese concepto del arte corresponde a la época. Los grandes artistas de todos los tiempos son los que máximamente representan su época ante la posteridad. No podemos hoy hacer objeto de crítica a los que crearon el gótico florido, el manuelino, a causa de que tales modalidades no nos gusten y resulten equivocadas si las sometemos a unos cánones que nunca han existido *a priori* salvo en la reducida mente de los académicos. Máxima genialidad tendrá quien se salve en un periodo «no ortodoxo» y su esfuerzo mayor tendrá que ser si pretende superarse a sí mismo y a su época. El modernismo era un periodo dual, un Jano estilístico enclavado entre dos culturas que cada día se irán distanciando más: la que termina con el siglo XIX y la desconocida que principia en nuestra centuria. Ese tiempo corresponde a la crisis mayor sufrida por el hombre de Occidente desde muchos siglos atrás. La poesía, la música y las artes espaciales lo revelan tan claramente como las biografías de los creadores. Es entonces cuando nacen los movimientos torturados y disidentes como el expresionismo, ávido de destruir todo resto de *imago mundi* , y el simbolismo, que intenta una conciliación suprema a través de pálidos ensueños y de visiones, en las que se hermanan como en el cuerpo de la Lamia los mundos superior e inferior. El patetismo de esa época hace que el artista olvide las formas representadas en sí

para atender solo a los ritmos como expresiones puras. Las imágenes pictóricas nos muestran en alucinante proceso cómo se van calcinando los restos de la imitación estética para quedar solo los «factores de proyección». Es decir, el hombre adquiere conciencia de que, a través de las escenas plasmadas, puede hacer su aparición *otro* elemento, la propia pasionalidad del creador. A partir de ese momento, deformación y disolución se adueñan de las imágenes y solo en música febril las tornan. Cuando se inserta en ese proceso de aniquilación una corriente racionalista, debida a Cézanne, nace el cubismo, que es otro modo destructor de la imagen.

También en esta transición, que anula la figura imitativa en virtud del objeto puro, y que reduce el valor del objeto en virtud del *pathos* proyectado, la obra de Gaudí tiene una significación intensa y el valor de la premonición. Porque la etapa siguiente del proceso descrito, esto es, la transformación del expresionismo en abstractismo, se produce cuando un nuevo hecho plástico se abre paso en la conciencia del artista, y es que, si lo fundamental es la actividad de los factores estéticos (color, textura, ritmo, forma, composición, dinamismo) y no la de los componentes imitativos (reproducción de la naturaleza), ¿para qué conservar en la obra artística los tristes restos de esa imitación degradada y malparada? Si en una pintura de Nolde, de Munch, en una escultura de Zadkine, de Modigliani, lo verdadero es el núcleo pasional alojado en la organización aún figurativa de la imagen, ¿por qué no pasar al estadio siguiente, con Kandinski y Arp, destruyendo los restos de figuración y dejando que la obra sea solo la ejecución concreta del impulso formante?

En la contestación afirmativa a las interrogaciones planteadas está la raíz del arte abstracto en todas sus manifestaciones. Pero este arte, que en escultura fue iniciado por Constantin Brancusi, Laurens, Belling, Lipchitz, hacia 1910, para ser llevado a consecuencias mas definitivas en los lustros siguientes por Gargallo, González, Arp y especialmente por Alexander Calder, paralelamente a la labor de los constructivistas rusos Tatlin, Gabo y Pevsner, se halla ya definido plenamente en Gaudí con varios años de antelación. Creemos, esto sí, que el progreso se le impuso al autor de la Sagrada Familia de modo enteramente forzoso e inconsciente, es decir, como inevitable consecuencia de su propensión a destruir los límites entre escultura y arquitectura. Antes de proseguir, advirtamos un hecho muy

sencillo: el menhir se halla tanto en el origen de la construcción como en el de la plástica. Por otro lado, las esculturas con utilidades diversas son frecuentes en el arte de los primitivos (máscaras, remates, vasijas cerámicas, etc.), y en ellos se confunden también las indecisas fronteras entre el sentido artístico esencial y las artes aplicadas.

En las obras de Antoni Gaudí abundan los elementos que hoy podemos ver como esculturas abstractas o como prefiguraciones de estas, gracias a que tenemos ya conciencia del fenómeno artístico. Para él serían sin duda simples vitalizaciones del factor utilitario. En esas obras podemos rastrear orígenes distintos: tan pronto se trata de una hipóstasis del ornamento, que crece desmesurado y adquiere —por magnificación, desplazamientos e irracionalización — valores sorprendentes y autónomos, como se debe a un tratamiento intensamente plástico de lo funcional, de una estructura cualquiera. En más raras ocasiones, nos parece asistir al presentimiento de la auténtica abstracción, es decir, la que nace de la concepción figurativa por progresiva eliminación de aspectos típicos. Así nació la pintura abstracta de Piet Mondrian, con posterioridad a la primera guerra europea, a base de transformar esquemas representativos de la naturaleza: un árbol, un paisaje, una vaca, en órdenes de formas todavía esquemáticas, pasando luego de estas a las series rectángulos de diversos formatos que ya no tienen relación figurativa con el antiguo modelo.

La amorosa atención de Gaudí hacia el pormenor, su interés por la plasticidad vigorosa de cualquier elemento, le lleva a dar un interés extraordinario a la calidad de las materias, al valor de la textura, al simbolismo de la forma y al efecto del conjunto. Formas debidas al azar eran descubiertas por él cuando poseían incuestionable valor, esto se hallaba en la sensibilidad del 1900. Pero hemos de señalar aún un hecho esencial en la génesis del arte nuevo. Hasta ahora hemos hablado solo de pasionalidad insatisfecha, de proyecciones de la subjetividad, de furias expresivas destruyendo esquemas visuales. Pero el hombre nunca podría crear amparándose solo en el poder aniquilante de sus instintos y menos cuando estos muestran solo su faz negativa.

El factor que permitió a la disconformidad expuesta transmutarse en valor afirmativo, fue la inquietud experimental. Se ha hablado mucho de los estudios de la naturaleza, efectuados por los artistas del modernismo, pero ¿se ha analizado en qué consistían tales

estudios? No eran copia ciega, no eran naturalismo, ni siquiera en la etapa anterior al expresionismo: eran morfología, es decir, análisis de las formas antes desconocidas, búsqueda de las leyes de la forma, de la autonomía de estas leyes y de las posibilidades de metamorfosis sumidas en los seres vivos. Obras como la de Haeckel sobre los radiolarios mostraron otra faz del universo a los artistas y ello les permitió avanzar por el camino que, de la ornamentación, pasó a la abstracción.

Este afán morfológico, esta obsesión por los mundos formales, por los arcanos del universo se percibe palpitando en cada obra de Gaudí y gracias a este camino podemos interpretar, si así lo deseamos, como figurativa de «otra cosa» su obra «no figurativa». Porque el caso es que las convicciones religiosas de Gaudí pudieron impedirle deformar conscientemente las formas naturales, y por ello, cuando había de presentar seres humanos, llegaba hasta el vaciado en yeso del natural, para no apartarse de los modelos creados por el Hacedor. En consecuencia, el proceso de abstracción que se percibe en su obra, sobre todo en los pormenores, puede proceder de dos orígenes: biomorfización de lo inerte, o degradación de lo vivo (inconscientemente ejecutada). En el parque Güell hay una serie de soportes de arisca piedra, que parecen derivados de una cariátide que sostiene un cesto en forma de capitel. El esquematismo de esos pilares con macetas, también de piedra, que constituyen una galería descubierta, los aproxima a la columna mediterránea (prehistoria balear, Malta, Creta) de tamaño descendente de abajo arriba, forma de la que ya se ha señalado su afinidad con el esquema esencial del cuerpo humano; vemos, pues, el renacer de una vieja abstracción. En las gárgolas de la Sagrada Familia encontramos esculturas de animales, que tan pronto tienden a una imitación rigurosa como se incluyen en un amplio sentimiento que solo se define por el ritmo. Y en detalles estructurales, como el soporte de un ángel, vemos formas agitadas en ondulaciones casi quebradas que se aproximan a las esculturas de Lipchitz y Zadkine. La vecindad con los ovoides irregulares de Arp es mayor todavía, y se encuentran con mucha frecuencia en las obras gaudinianas fragmentos constructivos engruesados de modo que adoptan aspectos escultóricos y vagas posibilidades sensitivas, que a veces rondan lo morboso, en especial cuando la superficie tiene esa fragmentación, que recuerda la de los tejidos viscerales. Diríamos que es un delirio cósmico el que se adueña del espíritu del

creador y entonces este se goza en arrojar juntas e indiferenciadas las preformas de la naturaleza: la estrella del cielo y la del fondo del mar se muestran como hermanas y la geometría se aproxima al temblor de la materia viva con impulso de identificación.

Donde el invencionismo desatado de Gaudí adquiere matices más serenos a fuer de menos equívocos, es en el tejado de la Casa Milà. Arcos y chimeneas dan lugar a un mundo de magia que difícilmente se borra de la memoria. Hay, sin embargo, flores naturales que tienen ese mismo aspecto de máscara negra, colocada por Gaudí en la cubierta de una casa de Barcelona con perfecta independencia del «negrismo» del arte y de la moda en el París de la época. En su búsqueda constante de formas nuevas, no es extraño que Gaudí llegara también en algún momento a la vecindad del clima seudotécnico, tan explotado por los constructivistas. Así lo vemos en las chimeneas de la Casa Batlló, mientras, por otro lado, no se puede negar que los husos de la Sagrada Familia tienen más parentesco estilístico con los cohetes de los futuros viajes interplanetarios que con las agujas góticas. Otra de las premoniciones de Gaudí la tenemos en su afán perforante. Ya en arquitectura, sus pórticos de columnas inclinadas del parque Güell tienen más de gruta artificial o de dinamo en funcionamiento que de tectónica racional. Las tensiones se ven de tal modo que el clima neutro y carente de alma de lo constructivo, se transmuta en impulso difícil de definir. El agujero es uno de los elementos esenciales de la escultura abstracta, como lo muestran las obras de Gargallo, creador del volumen virtual (espacio + luz); Moore, Hepworth, Ferrant, Ferreira. El mismo interés por las superficies negativas, por las perforaciones, por la marcación abstracta del espacio, la encontramos en muchos detalles de las obras de Gaudí, en los que la estética cretense del meandro y del laberinto tiene expresión insuperable. En su última etapa, Gaudí abordó otra región que también ha sido valorada por el arte de vanguardia: la creación de «objetos matemáticos». Siendo tan poderoso en él lo matemático como lo plástico, cual se evidencia por el hallazgo de la catenaria, de los hiperboloides y de las columnas inclinadas, que se construyen en la dirección de las cargas y presiones, es lógico que la cima de sus descubrimientos plásticos se produjera en la coincidencia con el deleite de la especulación matemática. Formas transformadas en ecuaciones o ecuaciones transformadas en formas, dan lugar a sus admirables maquetas de ventanas, negación viril y definitiva al

concepto de un arte como herencia de los descubrimientos de otros hombres. En verdad, Antonio Gaudí construyó un universo en el que todo es igual y surge con el impulso primario, pues, como él mismo dijera: «Originalidad es volver al origen», al acto creador del Verbo.

El arte otro

Correo de las Artes , n.º 1, febrero de 1957, págs. 1 y 4

Con este nombre se celebra actualmente en una galería de Barcelona la exposición que agrupa a los artistas mas avanzados del momento. La presentación de la tendencia en el catálogo corre a cargo de Michel Tapié, a quien tuvimos ocasión de conocer en París, años atrás, cuando organizaba la exposición del *art brut* . El aludido crítico menciona la participación de «personalidades particularmente destacadas de España, Francia, Alemania, Estados Unidos, Japón, Bélgica, Hungría, Holanda, Italia y Canadá». La aportación comprende una escultura, el *Homenaje a Gaudí* , de Clara Falkenstein, y pinturas de Appel, Bryen, Burri, Franken, Guiette, Hosiasson, Imai, Jenkins, Mathieu, Pollock, Riopelle, Salles, Serpan, Fautrier, Wessel, Dubuffet, Domoto, De Kooning, Tobey, Wols, Figedy, y de los españoles Saura, Tharrats, Vilacasas y Tàpies. Casi todas las obras corresponden a lo que se ha denominado también *tachisme* (convergencia del surrealismo y abstracción, no figurativa, otorgando todo el poder a la textura y a la mancha pictórica) o dominio de lo informal. Hasta el momento presente, Tapié parece ser la voz más autorizada en la definición del que denomina «arte otro», para contraponerlo a cualquier forma de creación artística, desde la prehistoria hasta los más avanzados artistas de nuestro tiempo, anteriores a dicha fase, cual Max Ernst, Joan Miró o Kandinski y sus consecuencias. Señala Tapié el origen del «arte otro» en 1946, en la obra de Dubuffet y, entre los antecedentes menciona la actividad dadá (silenciando la surrealista, por considerarla acaso una desviación temática y literaria), el mismo cubismo en algún aspecto, y sobre todo la obra de Kurt Schwitters.

Paralelamente a la publicación del aludido catálogo, Tapié edita en Barcelona el folleto «Esthétique en devenir», ilustrado con fotografías de las obras de Pollock, Falkenstein, Clyfford Still, Mathieu, Burri, De Kooning, Capogrossi, Tobey, Paolozzi, Appel, Kline, Martin, Franken, Wols, Tàpies, Riopelle, Dubuffet, Moreni, Imai, Serpan, Hultberg, Francis, Fontana, Fautrier, Delahaye, Damian, Salles y Jenkins. Bajo la etiqueta «arte otro» o del tachismo se integran fórmulas bien distintas, tanto al menos como las que militaban en la abstracción de hace cuatro o cinco lustros. Hay pintores entregados a una furia del ritmo, de la línea en

movimiento, la cual, erizada de manchas y de formas en disolución, transcurre a un frenético latido, recorriendo el campo pictórico en distintas direcciones y creando como una suerte de alambrada de colores que llega a sugerir una sensación espacial; este es el arte de un Pollock y, en escultura, de Falkenstein. También Riopelle, Wols y otros lo practican. En Mark Tobey hay una delicadeza que contrasta con la brutalidad del grupo citado. Tobey procede de la caligrafía extremo-oriental y recubre las superficies de una trabajada retícula de trazos de color y cuya suma de magnitudes daría una cifra sin duda extraordinaria. El efecto principal de su obra se fundamenta precisamente en esa sensación de trabajo lento, cuidadoso, minucioso e implacable, como un tejido vivo. La percusión simple, por el contrario, de la mancha lisa de color, como creadora de espacios planos que parecen limados o corroídos por los bordes, constituye la base de la pintura de Clyfford Still y de Kline, mientras Salles crea gigantescos grafismos en relación formal con los de un Hartung. Mathieu especula con la contraposición frecuente de tres planos en profundidad, la tela coloreada, grandes manchas de matices contrastantes lisos y opacos y, sobre todo ello, el juego caligráfico de líneas de color obtenidas por procedimientos de aglutinación. Capogrossi y Fontana buscan extraños efectos por medio de la repetición de una forma elemental; en pinturas del primero, el factor es un tema ya frecuente en los cantos de Mas d'Azil, el signo en forma de tridente achatado. En Fontana, la perforación de la superficie mediante puntos y efectos de la luz organiza ritmos circulares u otras secuencias. Delahaye es casi figurativo y pinta cosas semejantes a detritus de ceniza de lava, o a esqueletos calcinados de animales ignorados contra fondos opacos y lisos. De Kooning es un expresionista tardío, en el cual se combina un factor simultaneista que parece proceder del *Desnudo bajando una escalera* de Duchamp. Appel, Franken y Moreni presentan esquemas que parecen aludir a preformas y que establecen la divisoria entre lo informal puro y lo figurativo esquemático irreconocible; es una pintura de aspas, círculos contraídos, ritmos de color, simples pinceladas que a veces se configuran en formaciones teratológicas, mientras en otras ocasiones revelan mundos formales parecidos a los descubiertos por la metalografía. Imai y Hultberg se aproximan a ellos. Dubuffet y Fautrier, en cambio, parten del sentido expresante de la pasta pictórica; contraponen por lo general dos superficies, una más honda y otra

cual en relieve, que recibe un intenso trabajo de fracturación y cavitación, siendo luego incluido barniz a niveles distintos para producir reflejos. Pero de todo, el «otro arte» que nos atrae más, y creemos más profundo y justificante de las explicaciones de Tapié, es la tendencia manifestada en las obras de Serpan y Damian, que puede interpretarse como una traducción a lo textural de las retículas lineales de Tobey. Se trata ahí, pues, de herir la materia de tal modo que exprese una subdivisión interna constante, repetida, profundamente turbadora. En Damian esa percusión adopta forma de puntos, que se incluyen en zonas delimitadas por anchas pinceladas, superponiéndose así una doble división espacial. Sam Francis obtiene un efecto parecido al de las celdillas de las abejas, reticulando la superficie pictórica, lo que Burri logra directa y brutalmente por medio de telas de saco rotas y cosidas, en la línea de las lejanas obras de Schwitters. Insistimos tanto en estos aspectos del «arte otro» porque, realmente, a la altura de 1957, sin duda representa no solo la posición más avanzada de la pintura en el mundo, sino, lo que es más importante, «la conciencia histórica que refleja tal posición y, con ello, toda la problemática que se deriva de un planteamiento semejante».

La pintura informalista en la escuela de Barcelona

Papeles de Son Armadans , n.º XXV, abril de 1958, págs. 76-83

Introducción

El interés formal de lo desatendido, el valor de imágenes míseras o extrañas, de ordinario caídas bajo el umbral de la conciencia, este es uno de los aspectos existenciales que motivan el «arte otro». Por ejemplo, nubes oxidadas deshaciéndose en la lontananza, contra un fondo gris plomo; un fragmento de tela de araña cayendo lentamente; un montón de arena a la luz de la luna. O más sencillamente aún: la textura del asfalto de las calles, la belleza agrietada de las puertas antiguas, el esplendor insólito de un objeto cuyo dolor nos sorprende, como la tapa de la pila bautismal de la iglesia de Camprodón, traspasada por terribles clavos. Pero también afloran el anhelo de la representación, de la «salvación del fenómeno», las imágenes facilitadas por la física del presente, las visiones que depara el electromicroscopio, cuando cientos de miles de aumentos permiten la mágica exploración de universos tan ignorados como el de Andrómeda. La atracción de la «calidad», que la arqueología ha establecido en primer plano de la estética, tiene similar importancia. Y este conjunto de hechos al parecer dispersos, pero que ligan internamente la sensibilidad del hombre del presente, son los que han promovido desde dentro la necesidad de unas creaciones artísticas que respondieran a este hervoroso juego de fuerzas profundamente enraizado en lo desconocido, pues, como dijo Eugenio d'Ors, «lo subconsciente es amorfo».

Desde fuera, desde la línea de la evolución de la pintura contemporánea, era precisa una nueva transformación que probase que la capacidad demiúrgica no había terminado en nuestros días. La pintura abstracta, tanto en el caligrafismo sensorial de un Hartung, y las manchas irracionales de Mark Rothko y Clyfford Still, como en el exacerbado geometrismo de Vasarely, ya no podía avanzar más allá de sus descubrimientos. Lo visual estaba agotado cuando lo táctil acudió misterioso en su ayuda. El sentimiento de espacio, la atracción de ciertas asociaciones entre la continuidad y la discontinuidad, la realización de lo que se denomina «superficie real», en contraposición a la «superficie aparente», abrieron el paso a las creaciones informalistas. Un metro cuadrado de tela podía

contener, como sabían los chinos desde siglos atrás, «miles de kilómetros», por el trabajo interno de la superficie, bien en forma de superposición de manchas, bien por un rayado obsesionante —cual el de Mark Tobey—, bien por el «erizamiento» de dicha superficie en rugosa sensibilización. A principios de esta centuria, Barcelona había tenido un pintor que presintió las posibilidades expresivas de la textura, en estrecha intimidad con similar valoración de la materia por parte de Antoni Gaudí. Dicho pintor, Nicolás Raurich, ejecutaba cuadros en los que aparece también —siguiendo la técnica extremo oriental de la «fragmentación», y el realismo de campo restringido—. Es decir, pinta un trozo de pared de una casa, no la casa entera. Y si no se atreve a perder los límites formales de la estructura que racionaliza el tema, se dedica a exacerbar de tal suerte la superficie de la imagen, que la textura se convierte en protagonista de la imagen. Aún prisionero del color, Raurich imanta con feroces anaranjados (a lo Nietzsche) y con azules obscurísimos (que recuerdan a Maeterlinck) sus visiones de jardines fracturados, de mares en resalto y de edificios próximos hasta lo alucinante, que aniquilan lo temático.

Pasan decenios y tras la aparición —y hasta cierto punto desaparición— de artistas que se forman en la escuela de Barcelona, como Pablo Picasso, Joan Miró y Salvador Dalí, se olvidan esas aspiraciones de la verdad inédita a la luz, bajo la sepulcral comodidad de las fórmulas al uso (abocetamiento, derivaciones del realismo naturalista del XIX , seudoimpresionismo, seudofauvismo), pero en 1948 se constituye el grupo Dau al Set, cuya estética deriva del atonalismo musical de Arnold Schoenberg, del magicismo plástico de Paul Klee, aunque *aportando un factor textural* que en aquellos primeros momentos no se estima debidamente, hiriendo al contemplador, y determinando una evolución hacia calidades menos hirsutas, relacionadas con la técnica de los primitivos medievales, en lo que sobresale Modest Cuixart, aunque vivificadas por extrañas luces y rayados que introducen al nuevo concepto de la ejecución pictórica, resultado de una exasperada necesidad de verdad en el *hecho* plástico.

En la III Bienal Hispanoamericana, celebrada en Barcelona en 1955, Antoni Tàpies presenta sus tres extraordinarias telas trabajadas ya por entero en la dimensión «otra» de la creación artística. Al verlas se advierte que la pintura ha experimentado una metamorfosis decisiva, y que hay una distancia entre un Kandinski,

por ejemplo, y esas manifestaciones de la nueva sensibilidad, superior a la que media entre un Matisse y el aludido pintor ruso. Toda la superficie de la obra ha sido modificada de raíz; el artista no se ha limitado a «depositar» una imagen sobre el lienzo; ha *intervenido* en lo hondo de la materia y la trastorna para que pueda exponer su *pathos* violento. El uso de aglutinantes, en mezcla con el óleo, establece un sutil puente entre la materia del soporte y la del *medium* . Con ello, el anhelado «cuadro-objeto», motivo central de todo el arte del siglo xx , se aproxima hasta límites que ahora nos parecen sin posible superación. Las constituciones de la masa pictórica establecen estructuras autónomas, hechos a la vez materiales y estéticos. Se plantea frente a imágenes como estas el problema de *qué* puedan ser. Hay quien dice que son simple realismo de «campo restringido», es decir, imitaciones de calidades que suceden históricamente a imitaciones de formas y figuras (mujeres, bodegones o triángulos). Pero *sir* Herbert Read, en un articulo de gran importancia, titulado «El nuevo movimiento artístico» (*Cuadernos* , n.º 14, septiembre-octubre 1955), ya señalaba que las «formas informales» paradójicamente establecidas por un arte de este orden caían en el dominio de la expresión pura, es decir, del simbolismo psicológico, cual lo demuestra el test de Rorschach, entre otras muchas pruebas. Los surrealistas, de su parte, habían hablado ya de las «formas matrices», preformas aptas para sugerir paraidolias (imágenes diversas con un nexo común). Y las técnicas por ellos inventadas o redescubiertas habían servido de puente entre la imagen estrictamente «pintada» y estas recientes posibilidades. Basta recordar el *frottage* de Max Ernst, basado en el poder expresante de la textura, y las calcomanías y *fumages* de Oscar Domínguez y Wolfgang Paalen. También algunos pintores de este movimiento, como Matta y Donati, habían avanzado hacia lo informal, con un anhelo cosmogónico visible.

Pero los avances decisivos habían sido, a partir de 1945, los del alemán Wols, que trabajaba en París; los de Jean Fautrier y Dubuffet en Francia; los de Tobey, Pollock y Riopelle en los Estados Unidos. De esto pudo Barcelona tener clara conciencia en la exposición celebrada en la Sala Gaspar, en febrero-marzo de 1957, en la que se presentaron obras de estos artistas y de otros varios. La escuela de Barcelona incorporó sus pintores, y también la de Madrid estuvo presente en esa exposición con la obra de Antonio Saura. Pero es indiscutible la independencia evolutiva de los artistas

barceloneses, con Antoni Tàpies como personalidad esencial. Desde su etapa de «transverberación» (1953), recupera ampliamente sus primeros avances texturalistas y produce sin desmayo «series» de obras de una variedad morfológica inagotable, conservando una milagrosa unidad de emoción y de sentido, abandonando progresivamente los elementos adyacentes, inspiradores, que mencionábamos al principio de este artículo, para entregarse a la pura tarea de crear, llegando en su concepto a valores de calidad y de técnica paralelos y equivalentes a los grandes pintores hispánicos de cualquier tiempo.

Otros pintores informalistas que trabajan en Barcelona son Alfonso Mier, quien, tras una etapa de furioso expresionismo abstracto, con una viscosidad patética inigualable, ha llegado a una etapa de rara serenidad, obteniendo imágenes que son trasunto de visiones cósmicas, en las que la luz zodiacal y el fugitivo resplandor de los aerolitos no provienen de una «imitación», sino de una elaboración inconsciente del «modelo interior» de que hablara André Breton en *Le surréalisme et la peinture* ; Joan Josep Tharrats, cuya gama cromática debe mucho al modernismo y en quien las reminiscencias de Ernst se unen al anhelo de lograr expresiones relacionadas con el alma del presente, sugestiones de metales y de luces, fulgores submarinos y veloces; Modest Cuixart, que aplica su sutileza a la invención de contraposiciones en lo formal-informal o que crea, por un soterrado simbolismo, sus conjunciones de cuadros y objetos; Joan Vilacasas, virtuoso de la calidad, simple en apariencia, rica en reverberaciones y brillos de obscuras marqueterías; Carles Planell, que elabora con extrema sobriedad grandes lienzos a base de un movimiento pulsante cuyas formas se relacionan con las obtenidas por presión en las klecsografías; Enrique Tábara, en cuyo arte predomina la idea de ritmo en discontinuidad, exaltado por medio de una coloración contradictoria; y *Angels* , cuyas imágenes son de un sentido trágico que traspasa los linderos de la estética para profundizar en los de una humanidad pulsada por el dolor.

Estos artistas han realizado lo que parecía imposible: hallar un camino diferente en un momento en el que el agotamiento podía resultar inminente. Y con ello la esperanza en la perpetua posibilidad abierta hacia el futuro. Sus imágenes no satisfacen en la misma medida, ni pueden tener otro denominador común que el de la tendencia. Las diferencias de valor son mayores que las de modalidad. Pero todos ellos poseen un interés que dimana de su

autenticidad y capacidad para exponer esas razones aún irrazonadas e irracionales de la sensibilidad de los años que han visto como el hombre se esforzaba por traspasar los niveles ordinarios, en su eterna lucha contra los elementos, contra el espacio y contra la misma tierra.

La pintura de Antoni Tàpies

Papeles de Son Armadans , n.º XXVI, mayo de 1958, págs. 202-207

En 1947-1949, Tàpies (Barcelona, 1923) había ahondado ya en los efectos de la materia, buscando la interacción de la textura y de la línea. Se ha dicho que la pintura catalana propende en general a valorar la materia, y artistas como Nicolás Raurich, a principios de siglo, parecen constituir la mejor demostración de la verdad de este aserto. Muy importante es en ese pintor la convergencia del interés por la textura con la limitación del campo pictórico, en lo cual es un precursor de las audacias constrictivas del «arte otro».

Pero Tàpies experimentó seguidamente la fascinación de la imagen sutilmente bordada sobre el lienzo, aprovechando la gran lección de Klee relativa a los valores lumínicos de los colores y al poder expresivo de la línea quebrada. Cierto es que Tàpies metamorfoseó en un mundo auténticamente original esa situación estética y que del mero desarrollo de la misma podía haber trabajado durante décadas. Pero las realidades estrictamente abstractas le atrajeron hacia 1951-1952, aplicándose entonces con un gran sentido experimental a nuevas combinaciones de colores, a efectos disidentes que creaban un multidimensionismo en las dos medidas del lienzo, solo por los agudos contrastes de color. Buscó también las relaciones entre la línea y el color, las correspondencias entre la forma en su mínima expresión y las vastas superficies tratadas con tintas planas. En alguna imagen sus diseños lineales aparecían como estilización de caligrafías; en otras, como efectos de instrumentos ópticos, desdoblando el plano en profundidad.

Pero un nuevo patetismo se adueña de pronto de su arte, retroactivando la fiebre de los primeros años en que efigies simbólicas mutiladas recuerdan a Campendonk. En esa etapa de «transverberación», Tàpies desenvuelve uno de los elementos constantes de su arte: la tendencia a trabajar la imagen en sentido perpendicular al lienzo, es decir, como relieve negativo o positivo, rayando, raspando, agrietando, depositando gruesos distintos de pasta, arrancándola en parte, trabajando su plano con trepas y tramas para lograr visiones «de lo posible» mejor que de cualquier realidad conocida.

Desde 1953-1954, Tàpies avanza en la investigación de un universo que toma sugestiones de ciertos campos de la realidad,

pero que, en el fondo, permanece siempre en un hermetismo espiritual, manifestándose por la expresión y la fuerza, por la perfección de la técnica y lo pavoroso o sugestivo del resultado. Esta fórmula puede relacionarse, como lo ha hecho Michel Tapié, con los «espacios abstractos» de Fréchet; con las klecsografías practicadas por Goethe, Hugo; con las técnicas surrealistas del *frottage* , *fumage* y la *décalcomanie sans objet* . Algunas de sus pinturas semejan imitaciones literales de muros desconchados, de viejas puertas quemadas por el tiempo, de hierros atormentados por los ácidos o por las llamas. Otras se aproximan a las visiones que facilita el microscopio electrónico. Otras, en fin, parecen transformaciones visuales de lo no visible: ondas sonoras, efectos musicales de agógica y dinámica, etc.

Pero todas esas obras se caracterizan por su solidez estructural, por la sabiduría con que están realizadas, por la importancia real que adquieren. El uso de materias aglutinantes agregadas al óleo confiere a este una calidad terrosa y da a las obras así creadas un carácter que las aproxima al relieve escultórico. Tàpies utiliza esta posibilidad no solo para multiplicar los más variados efectos de textura inventada, sino por una razón a un tiempo expresionista y constructiva, para formular zonas espaciales con rotundidad e incluir en ellas lo que le dicta la necesidad de cada obra, respondiendo con el tratamiento a la calidad especial de materia obtenida. Equilibrando este contenido irracional con procesos intelectuales, aunque muchas veces inconscientes, Tàpies dispone sus cuadros, en su totalidad, como imágenes que revelan el contraste entre lo continuo y lo discontinuo, es decir, entre los principios de similitud y de disparidad. En alguna zona, condensa efectos formales y estructurales, con intensidad que llega a lo doloroso, y en el resto de la obra esparce un espacio abandonado y laminado que parece hallarse en una perenne espera de revelación. Este contraste entre la similitud y la disparidad, es el sucesor —en el orden de Tàpies— del contraste entre figuración y espacio abierto de la pintura tradicional.

Si la forma-color había sido el factor esencial de la pintura abstracta, desde Kandinski (que partió de los hallazgos *fauves*) hasta las semiabstracciones de Miró, Baumeister e incluso Hartung (a pesar de su caligrafismo gigantizado), el arte de Tàpies viene condicionado por la relación estructura-textura. Por estructura entendemos la constitución de formas en variado grado de

deformación y de irrecognoscibilidad, dando lugar a conjuntos que significan una totalidad en la imagen. Por textura, la manifestación particular que la piel de esas obras adquiere al ser estructuradas. La variedad de calidades es inagotable. Antoni Tàpies, desde aquellos tres desgarrados lienzos de la III Bienal Hispanoamericana, de 1955, no ha cesado de trabajar produciendo de dos a seis cuadros al mes, encontrando para cada uno de ellos un mensaje específico y el mundo material-formal correspondiente. El color casi está ausente en dichas obras, terrosas, grises, negras, marrones o blancuzcas. Pero a veces se inserta para agregar una nota que resulta amenazadora o profética. O aparece, como en dolor a través de la materia, cual una emanación lenta cuyo surgimiento se produjere desde un núcleo misterioso. Siempre este proceso de dentro afuera, esta calcinación del detalle, esta obsesión por la creación absoluta, este apartamiento de todas las formas conocidas de lo real, partiendo de las más inéditas para ahondar en las aún no contempladas. Obvio es señalar que alguna de estas imágenes posee un sentido simbólico evidente, o que nos parece tal al someterlo al análisis de los contenidos. Por ejemplo, la textura lisa corresponde al color azul y a la lejanía; la rugosa, al rojo y al acercamiento. El óvalo y sus derivaciones o formas incompletas alude a la generación de la vida, mientras lo roto y anguloso concierne a la muerte. El tono terroso habla también del predominio del elemento tierra en los cuadros tapianos, mientras la fangosidad de muchas de sus imágenes alude a una posible fecundación de estos mundos desérticos, a veces resecos, quemados, pero siempre inolvidables y, a pesar de todo su programa, profundamente humanos.

Evolución de Alfonso Mier

Papeles de Son Armadans , n.º XXVII, junio de 1958, págs. 348-352

Alfonso Mier (Barcelona, 1912) comenzó a pintar en la técnica impresionista desde muy joven, pero, según su propia confesión, nunca encontró su verdad en ese dominio. Hondamente interesado por la filosofía, la música y la astronomía, solo después de un largo periodo de aprendizaje inconsciente se halló en el camino de la síntesis entre sus motivaciones intelectuales y la actividad pictórica. La abstracción formalista nunca había logrado emocionarle, pero llegó el momento en que comprendió por vez primera la riqueza expresiva que se acumula en la pura presencia de la materia, manifestándose en modulaciones de textura. En 1953 ejecutó algunas obras en las que, a modo de ensayo alquímico, buscó los efectos correspondientes al tipo a que acabamos de hacer alusión, aun sin conocimiento de las posibilidades de esa técnica ni de su alcance universal. La agitación hervorosa de la materia pictórica, con una mezcla ya restringida de colores, dominando los verdes, grises, malvas y amarillentos cremosos, se resolvió en una imagen de ritmos curvos y lentos, pesados y fangosos, aunque con sutiles apariencias nacaradas.

Una exaltación patética le indujo a modificar este hallazgo mediante el empleo de colores agresivos, de pastas hirsutas, de composiciones de interno barroquismo, en las que una libertad anárquica neutralizaba en demasía los efectos conseguidos. En busca de una originalidad peligrosa, casi al margen de la evolución de la pintura del presente, Mier pintó en los años 1955 y 1956 una serie de cuadros en los que una técnica estereotipada daba un extraño sesgo de simbiosis trágico-paciente de las formas hiladas a puro chorro de óleo, configurando por lo común formas blandas, biomórficas, viscerales, entre las que surgió alguna tela de tema contemplado del natural, como la imagen de la Sagrada Familia de Antoni Gaudí, destacando sobre negro fondo.

Con todo, la conciencia estilística de Mier había acusado la necesidad de orientar hacia un campo distinto las actividades pictóricas. La austeridad terrible de Tàpies, en la III Bienal Hispanoamericana, le impresionó profundamente y le ratificó el principio de que a intensidad de textura no se debe agregar intensidad de color, al menos en pequeñas zonas contrastadas, pues,

haciéndolo así, se produce un tipo de imagen «excesiva» que se evade de lo que la psicología de la forma denomina «forma mejor», para sumirse en un mundo inquietante y pavoroso cargado de simbolismo de lucha, sangre y palpitación vital, extramuros de lo estético. Entre las obras de este periodo «lancinante», Mier obtuvo algunas que ya señalan el avance hacia unas regiones más serenas y objetivas, dando a este término una acepción puramente emanada de la realidad creada por los artistas experimentales. Pudiera señalarse alguna conexión de tales imágenes con una línea ideal tendida entre Soutine y Kandinski, de un lado, y Paul Klee de otro. La materia se aplicaba ya según lo generalmente normativo, con espátula o pincel, y aun con acentuados gruesos perdía aquella calidad de bordado que antes poseyera. El color descendía de intensidad y buscaba los registros graves, para enlazar con un tipo de emoción que pudiéramos denominar «ocultante», en la medida en que los escarlatas son grito exasperado.

A la vez, en el dominio de la forma, esta etapa se distinguió, ya en los primeros meses de 1957, por el abandono de las configuraciones ovoides, siempre alusivas a lo biológico, para tender a un relativo ortogonalismo, de alineaciones contrapuestas, a veces determinando rectángulos difíciles de discernir a primera vista por la falta de todo factor lineal y constituidos por el movimiento de las pinceladas sobre el soporte. En este momento, comenzó a introducir gruesos puntos en diversas zonas de la composición, siguiendo una tendencia que podemos encontrar con su actual sentido en el simbolismo de fines del pasado siglo, en Odilon Redon, para continuar con muy diverso valor en obras tan disímiles como las de Whistler, Joaquim Mir, Joan Miró o Ben Nicholson. Estos círculos tienen a veces un alargamiento sutil o llegan a tomar la forma de gotas o de nudos de la madera. Y con ello avanza Mier hacia los umbrales de las nuevas imágenes, que realiza con extrema economía de medios, incluso texturales.

La exposición del *art autre* , en marzo de 1957, le confirmó la atracción de los diversos tipos de creación factibles dentro del informalismo. Pero, como otros pintores del movimiento, se abstuvo de copiar directamente las formas de las metrologías inhabituales, o los efectos de los elementos sobre las materias. Prefirió buscar en su interior y seguir los métodos del automatismo gráfico, pintando sin tema ni concepto preconcebido, aunque dentro de una orientación espiritual definida por el atractivo de esas zonas en las que los

volcanes lunares se emparentan con los géiseres del limo, y en las que la piel verdísima de los lagartos se asemeja a las antiguas monedas de bronce. Algunas obras se mantuvieron en un dominio indeterminado; otras cayeron hacia una configuración lindante con lo observable. Pero en ambos casos el proceso creador se produjo al margen de lo ilusionista imitativo. Ya dijo Orígenes: «Comprende que eres otro mundo en pequeño y que en ti se hallan el Sol, la Luna y también las estrellas».

Esencialmente inquieto, no es posible predecir qué etapas se producirán en la evolución de Mier. No corresponde al tipo de artista que halla una delectación suprema en su trabajo y que se dedica al lento perfeccionamiento de un tipo dado de posibilidad. Carácter atormentado, marcado con una impronta schoenbergiana, Mier irá intentando, probablemente, por saltos discontinuos, alcanzar la meta inalcanzable que todos llevamos grabada debajo del hueso frontal.

El transinformalismo de Cuixart

Papeles de Son Armadans , n.º XXVIII, julio de 1958, págs. 60-66

Modest Cuixart (Barcelona, 1925) comenzó a realizar sus obras importantes en 1947, manifestando una decidida tendencia hacia la distribución dinámica de las formas y su negativa a someterse a los aspectos visuales de la realidad. Su arte, auténtico esquematismo interior, tampoco recayó en lo conceptual ni en lo abstracto, sino que propendió a un intenso linealismo relacionado con las inculturas neolíticas, con los rayados obsesionantes del arte bárbaro y con todas las «formas en expansión» basadas en el predominio de la línea y de la agitación espacial. Las paradójicas «formas informales», es decir, profundamente agitadas, convulsas, hacen su aparición en un *gouache* de 1947, producida por un método similar al del monotipo. El color surge con la mancha como factor esencial. Pero por breve tiempo, ya que en 1948 inicia Cuixart su interés por la materia, y las calidades de la pasta pictórica, mezclando óleo con barnices antiálcalis brillantes, se sobreponen a lo cromático. Un cuadro de ese año, *Linneus* , muestra en sus esgrafiados redes lineales que manifiestan la tensión, profundizando en lo que la cábala denominara «Mercabah», o esfera de la «creación en sí». Círculos concéntricos, esquemas irradiantes, romboidales, pero deformados por un espacio topológico que arruga violento la totalidad del campo, constituyen el elemento expresivo fundamental. El color verde veronés sombrío de la imagen agrega su simbolismo, aludiendo a los bosques secretos de la existencia, donde se cosen los contrarios y se tejen las inversiones mutuas que regulan las apariciones y desapariciones. Diríamos que domina a Cuixart una sed insaciable de posesión y que el arte, para él, es el único medio de ejercer esa potestad dominadora. Pero no se conforma con sobreponer a un «fondo» las manifestaciones de su sentimiento, sino que *necesita dinamizar la totalidad de la obra* la mínima parcela de materia.

Sus obras niegan la «abstracción selectiva» en que se fundamenta toda creación artística, esto es, el juego convencional de lo «figurado» (sea una mujer desnuda, un círculo o triángulo), y propenden a constituir un *Opus* , que debe comenzar por la formación de la «primera materia», con una intervención constante y honda del artista en todo aquello que se somete a su voluntad y

que ha de ser utilizado como manifestación espiritual. Especialmente le interesa la anulación de los fondos como tales, y para ello distribuye signos nerviosos, intensos como trozos de hierro al rojo, sobre la superficie de sus campos pictóricos, cuyas zonas se hallan a su vez animadas de una secreta y densa movilidad. En 1949, los «signos» de Cuixart (letras de alfabetos usuales, de lenguas muertas, talismánicos, inventados, etc.) llegan a admitir una figuración espectral. Pero los personajes que surgen en sus imágenes no proceden, obvio es recordarlo, de un análisis estructural del espacio exterior fenoménico, sino que brotan de unas vivencias que no admiten otra explicación. Arte ejemplarizado en *Maascro* .

En 1955, y hallándose en Lyon, Modest Cuixart reemprende la lucha contra la materia y abandona todo signo o figura, aun creados dentro de un orden absolutamente personal. Le obsesiona la creación de aspectos materiales que posean ya de por sí una profunda significación patética y para ello mezcla pinturas plásticas, óleo, ácidos, arena, cemento, limaduras de distintos metales, buscando una emoción que corresponde a la «zona de convergencia» entre lo psíquico y esa extraña aportación a la arqueología, cuando a la calidad propia de un objeto, aparece agregada «otra» que refunde las espesuras del tiempo, la irredención de lo sepultado, las transmigraciones de los factores químicos circundantes, y la acción de los elementos. En *Destrucción del joven príncipe* , Cuixart incrusta alveolos de plomo y obtiene una serie de «muestras» texturales de variedad y unidad tan profundas como su poder para integrar significaciones. El dinamismo cuixartiano se manifiesta en esta obra, insólitamente, en los espacios menos hirsutos, que circulan serpenteando entre las zonas en relieve. La sensación de actividad de la materia-espacio es tan intensa que se percibe cómo los lados superior e inferior del cuadro tienden a alejarse entre sí. Los esquemas formales-texturas se hallan en un mundo intermedio entre lo biomórfico y lo arqueológico. Si el arte de Cuixart ha abandonado la imagen del hombre, *no deja de basarse en las huellas del hombre.*

En ese periodo, requiere el uso del pirógrafo para acentuar el dramatismo de la técnica y obtener sobre las superficies metalizadas unas marcas y matices imposibles de lograr por otro procedimiento. Con el fuego obtiene la inversión de uno de sus elementos primordiales: el punto. Y esa inversión consiste en el agujero, que transmuta a veces el movimiento centrífugo de la materia y posee la

atracción del torbellino, o el misterio infranqueable de la herida geológica.

Más tarde se manifiesta en Cuixart el anhelo de expresar una de las substanciales antítesis: la que establece la polaridad entre el ser y el devenir, entre la identidad consigo mismo del objeto y la fluencia destructora que pervierte a un ritmo rápido o lentísimo una integración semejante. Pues la calma y seguridad de las formas naturales no es sino espejismo por la lentitud del ritmo vital de la orogenia, comparativamente el de los seres conscientes. Y Cuixart requiere objetos para encolarlos a sus pinturas, buscando en las materias inventadas un elemento de transición o de contraste agudizado. El objeto manifiesta la oposición a lo informal, mientras la disolución dinámica que imprime a las materias expresa la amenaza del espacio-tiempo contra las «formaciones objetivas». Esta terrible ambivalencia de todo lo real aparece también traducida, por símbolos directos y clarísimos, al dominio de lo positivo-negativo, y al orden binario de los sexos. Tubos en distintas posiciones taladran o se adaptan a las superficies y manifiestan los aspectos que la alquimia denominara del «fijo» y del «volátil» (principios activo y pasivo, masculino y femenino). Como restos arrastrados por la lava de un volcán, esos objetos emergen de la pasta tratada cual por presiones gigantescas, con ondulaciones sometidas a tensiones de distribución irregular. En 1956, Cuixart substituye los objetos por una reactivación de la forma, que nace obedeciendo a mágicos tropismos, a magnéticas atracciones. De ese año data el primer impulso hacia un idealismo recobrado, pero obtenido dentro del rigor del sistema informal. Lo vemos patente en su cuadro *Montaña secreta* , cuya zona superior compone una onda asimétrica que asciende —azul celeste y gris— hacia un punto sonrosado, sobre un «mar» formado por alveolos de pasta metalizada de plateado fulgor. Incisiones, rayas, blandos relieves pueblan su turbadora imagen *La noche de Judith* , en la que una materia-espacio violácea, flota en un océano de menor densidad, en un campo oscuro y acarminado.

Pero en 1957 Cuixart encuentra de pronto, tras una fase lunar en la que cultiva las superficies laminadas de plata, grabadas con diseños «ornamentales» y recobrados signos, el resplandor solar de un oro severo, mate, oscuro, pero penetrante como la lluvia que fecundara a Dánae en el interior de su recinto sin puertas ni ventanas. La oscuridad se reactiva por el efecto de ese factor

contrapuesto, y surgen las viscosas imágenes de una pasta chorreada, color del estiércol, sobre las que el oro pone su estandarte de triunfo, expresando un *transinformalismo* , es decir, la metamorfosis del sistema dominante en la estética contemporánea desde el momento en que Jean Fautrier expusiera en París, en 1943, sus primeras obras concebidas dando prioridad total a la materia. En esta serie en negro y oro, Cuixart se ha superado a sí mismo, con una monumentalidad y una grandeza de estilo que en nada ceden a cuanto pudiera contraponérsele. Sobresale su alucinante y enorme cuadro *La gran pintura* , en la que ha ejecutado su «puerta del infierno» o de la Existencia, contrastando gruesas texturas y rosas alisados, fulgores áureos y manchas espantosas, desde el *lingam* que apenas se diseña en la parte inferior del rectángulo vertical, hasta la cruz que se abre en la zona alta.

La obra de Joan Josep Tharrats

Papeles de Son Armadans , n.º XXIX, agosto de 1958, págs. 200-206

Joan Josep Tharrats (Gerona, 1918) es el representante del lado luminoso, aproblemático, en el informalismo de la escuela de Barcelona. Sus cuadros son composiciones de elementos gayos, estridentes incluso en ocasiones, y tienden a procurar un goce contemplativo antes que una conversión total de los factores que se mueven en el zodiaco interior del espíritu. En la actualidad, su estilo significa una recuperación parcial del modernismo, por la afición del artista a incluir sistemas de puntos luminosos, en contraste con fondos oscuros, o a manejar gamas vibrantes en las que los matices de segunda o tercera elaboración se interfieren con los primarios. Algunas de sus obras conducen a la abstracción aspectos parciales de la luz y de las representaciones estilizadas de pintores del periodo 1900-1920, como el germánico Gustav Klimt o el catalán Anglada Camarasa. No podemos olvidar que Tharrats se interesa también por la captación directa de aspectos formales e imitativos de la realidad. Alguna de sus imágenes parece una imitación literal de los fondos de rocas submarinos, o de las estructuras de minerales complejos en los que la riqueza de vetas coloreadas y con resplandores metálicos, anima la sorda pesadez de la materia.

Comenzó a pintar Tharrats hacia 1946, sintiéndose inclinado hacia formas abstractas que, por pura coincidencia, presentan semejanza con las de un Fritz Glarner; pero ya en esas obras se advierte el interés por los cromatismos modernistas, utilizándose el sonrosado, lila, verde amarillento y otros matices que abundan en las decoraciones de los numerosos edificios barceloneses de esa época. Insertaba además Tharrats esquemas formales cuya identificación ha de producirse en una zona desvelada por la reciente película sobre Joan Miró, pues se trata de diseños que recuerdan algunos objetos de arte popular, juguetes que se venden a los niños en festividades, por las ciudades y los pueblos. Cuando Tharrats evolucione hacia la pintura figurativa, dentro de un cierto esquematismo conceptual, con buena dosis de primitivismo, mantendrá el interés por ese mundo que encandila al público infantil, como las sorpresas de colores, las palmas, las jaulas con sus pájaros, las flores de papel, etc. En pinturas cual *Paisaje en tamaño*

natural (1951) estos objetos mantienen un determinado grado de abstracción, y la materia, tratada mediante un sistema de linealismo continuo, acompaña las formas radiantes, los haces de varillas y de líneas, que constituyen una flora superreal. Pero el dibujo no siempre se somete a las aspiraciones del artista en este momento y la figuración, aún esquemática, pierde progresivamente su interés. Entonces Tharrats comienza un nuevo periodo que se distingue por la voluntaria humildad artesana. Tras la etapa mágico-figurativa (1951-1954), en la que destacan su número de homenaje a Paul Klee en *Dau al Set* y sus dibujos para el homenaje a Arnold Schoenberg, más puros y límpidos en su dinamismo, Tharrats inicia el estudio de la materia por el empleo de la maculatura.

Mediante trepas y rodillos logra formas a presión en las que aparecen las estructuras coloidales que conoce la morfología o se señalan con precisión geométrica las líneas de las tramas y piezas aplicadas. En vez de óleo, el pintor utiliza las tintas de imprenta, más brillantes y fluidas, con pastosidad más obediente a la presión. Es realmente extraordinaria la riqueza de calidades que logra Tharrats con ese procedimiento, similar al del monotipo hasta cierto punto. El rojo y el verde predominan en muchas de sus obras, así como los contrastes violentos en negro y amarillo. No solo las interpenetraciones de masas de color, sino algunos esquemas formales poseen interés en dichas imágenes; así, la de un sol negro de gruesos rayos, o la de un zigzag de rayas filamentosas en la extensa superficie cuyos fondos se animan por las calidades obtenidas por aplastamiento. Los efectos mecánicos y a un tiempo dirigidos de las maculaturas orientan a Tharrats hacia un nuevo universo de formas y entonces vuelve a pintar siguiendo la dirección de esas técnicas. Ulteriormente tiende a refundirlas y mezcla óleo con tintas de imprenta, siendo frecuente también la incorporación de objetos naturales, sobre todo piedras, fragmentos óseos de animales marinos, trozos corroídos de metales, etcétera.

El empleo de todos estos elementos sitúa ya de hecho a Tharrats en el informalismo. Si obedece a sugestiones diversas es para transformarlas según los dictados de una sensibilidad no siempre acertada, desigual, pero muy humana y poseída por un auténtico deseo de alegría y de afirmación en el mundo. Basta esta actitud espiritual, realmente rara en el artista de las tendencias más avanzadas del presente, para tomar el «romanticismo» de Tharrats y sus deslizamientos hacia una aceptación demasiado directa de lo

natural por su lado favorable. No podemos exigirle una profundidad que no se propone lograr, ni pedirle esos acentos trágicos que, lo confesamos, nos conmueven muy especialmente. Tampoco los éxtasis supremos que solo pueden surgir del enfrentamiento con los poderes adversos. Señala justamente el *ethos* de la obra de Tharrats una ausencia total de los sentimientos negativos; parece surgida su creación donde el mal nunca hubiera puesto su huella. Solo en alguna pintura ha logrado Tharrats superar esa naturalidad primigenia de su temple y la dominante tendencia decorativa de la mayoría de sus imágenes para penetrar en el mundo concreto de los contenidos. Nos referimos a su bello cuadro *La escalera* (1957), que, dentro de las reminiscencias de Ernst, aun cuando muy personal por la composición y la técnica, utiliza un símbolo tradicional para exponer, desde lo inconsciente, su anhelo de ascenso desde las profundidades blandas de todos los océanos hacia las cimas inaccesibles de las águilas.

En su periodo reciente, Tharrats ha trabajado también en la joyería, en colaboración con Felíu Vía, produciendo obras ortodoxamente informalistas, en las que los metales surgen como llamas, con estructuras irregulares, corroídas, leñosas, carboníferas, crispadas, dentro de la sublimación latente que les facilita su naturaleza fúlgida. Las piedras tienen a veces calidad de ojos o dientes, una viscosidad abisal que se enhebra a la expresión del soporte y que religa estas manifestaciones a los aspectos más dilacerados del ya recordado modernismo. La estilización, por el lado opuesto al de los orfebres de 1900, logra resultados similares, que en ocasiones llegan a una originalidad intensa.

En su creación futura, Tharrats debería acaso combatir la fuerza irresistible del azar y prescindir de esas «estructuras continuas» que pertenecen con demasiada evidencia a las composiciones desde siempre utilizadas por la decoración. Componer es jerarquizar. En cambio, su empeño en recrear la realidad misma de las materias pétreas, a través de las mezclas pictóricas, la presión y el pincel, o la espátula, nos parece signo de su personalidad, abierta hacia la verdad de lo exterior. *Pues si fenoménica es la piedra que tocamos, existencial y condenado a muerte es el movimiento emotivo que nos parece ser el fundamento de nuestro ente* .

En fecha reciente, Tharrats ha realizado una serie de obras, en blanco y negro, por el procedimiento de la maculatura y de la sobreimpresión, que significa acaso la culminación de su obra. De

estética muy depurada, en conjunción estricta de técnica y sentido, las numerosas imágenes bitonales de esta serie se hallan en un dominio intermedio entre los resultados de la fotografía (rayograma) y de la reproducción litográfica. Reservas verificadas con trepas, polvos de talco, cordones deshilachados y otros objetos, producen formas y figuras negativas que la variedad de medias tintas o de negros intensos hacen resaltar como polvillo cósmico, imágenes de nebulosas, o visiones de espacios en superposiciones indefinidas. Uno de los hechos substanciales del informalismo se vuelve a patentizar ahora en Tharrats, como antes en Tàpies, Cuixart o Tábara: la supresión del color, la ubicación totalitaria de una lucha estructural entre el sí y el no, entre la presencia y la ausencia.

Vilacasas y Romà Vallès

Papeles de Son Armadans, n.º XXXI, octubre de 1958, págs. 74-79

En las imágenes informales, los temperamentos, la luz de cada personalidad quedan acuñados inconfundiblemente. Así, la sutileza de extremo-oriental de Vilacasas puede contraponerse a la rudeza brutalista de las mejores obras de Romà Vallès, en la línea de lo prehistórico-románico.

Joan Vilacasas (Sabadell, 1920) comenzó por un naturalismo de suma naturalidad, como es de rigor en Cataluña; estudió en la Escuela de Bellas Artes de su ciudad natal, pintando en la tónica aludida hasta 1948, año que señala el despertar del arte vivo en Barcelona, con la formación del grupo Dau al Set y el Primer Salón de Octubre, en las destituidas Galerías Layetanas. Un viaje a París, en 1949, pone a Vilacasas en contacto con los grandes maestros de la nueva exploración de la realidad (que no descrédito de la realidad, por cierto). Roger de la Fresnaye, Gris y Braque le impresionan particularmente y le obligan a ese profundo reajuste del concepto creador, que no se verifica sin sufrimientos ni sin vacilaciones. Viajes, en 1950. Progresivo desinterés por los «modelos literales» (estáticos) del universo visual y un anhelo de horizontes desconocidos, situados por encima o por debajo de la línea del horizonte.

Desde 1953, Vilacasas practica una abstracción basada en la restricción de la gama cromática, heredada del cubismo, pero sus espacios no se someten a la ordenación geométrica más que en las determinaciones obvias: poseen siempre una tensión secreta que los lleva a fluir y a lanzar filamentos y emergencias. Las construcciones espaciales de los escultores Cosyns e Yquily le atraen poderosamente en ese periodo, pero cuando la construcción de un arte de exactitudes planimétricas comenzaba a tentarle seriamente, la antítesis, en forma de cultivo del aguafuerte y de la cerámica, le precipita hacia el abismo de las materias y de las «calidades», auténtico mito de nuestro momento.

Dubuffet, Fautrier, Appel, Tobey, pero sobre todo la misma naturaleza que ya le atraía en su etapa inicial figurativa, le sirven de ejemplo y de estímulo. El realismo de «campo restringido» se le revela como crisol donde la confluencia de inquietudes imitativas soterradas y de expresiones anímicas proyectivas puede alcanzar un

sonido unificado y realmente nuevo, como producto de una *mutación* artística. La tierra, en su vastedad, le sugiere el anhelo de crear unas imágenes en las cuales lo mínimo y lo máximo resulten convergentes, es decir, unos paisajes que lo mismo pueden corresponder a la visión de geografías desde enormes alturas que al análisis petrográfico, con sus quietas pero palpitantes morfologías, mensurables en milímetros.

El color se reduce a los acentos necesarios para poner en realce ese juego de tensiones entre lo dimensional y lo cualitativo. La voz del elemento tierra domina sobre todos los demás, de ahí ese prevalecimiento constante y corroborado de pardos, ocres, bistres, sienas, negros y grises plomizos, para los cuales los sonrosados, amarillos o verdes ligeros solo sirven de contrastación y de acicate. Las calidades perseguidas en la cerámica, en la lucha contra las tierras y los efectos del fuego, influyen en su concepto de la materia y de la ejecución pictórica. Su concepto espacial se intensifica y afina progresivamente, pero en lugar de tender a las expansiones hacia lo externo, trata continuo de refluir hacia la intimidad material. Los fugaces y cambiantes resplandores de los minerales, los brillos de ciertas marqueterías, especifican los centros de interés.

Las «topografías» así logradas llegan a veces a un divisionismo espacial-material muy intenso. En obras ejecutadas al óleo, con incorporación o no de otras materias pulverizadas, grumos y empastes de gruesos contrastados, suelen sobreponerse dos fondos: uno general y liso, con fluctuaciones menores; otro, configurado en formas de mínima definición, que recuerdan las «formas matrices» de los test psicológicos a base de manchas y klecsografías.

Encima de este segundo, que diseña continentes perdidos o encontrados, brillan las distintas aglomeraciones de materia-color. Gris plata, negro brillante se oponen a un gris mate y mortecino; o el siena quemado similar al óxido se expande sobre una superficie ennegrecida. Toques de amarillo, rojo, plata, o de un azul celeste animan las superficies.

En este arte, como en sus cerámicas y *gouaches* con retículas obscuras, Vilacasas se manifiesta como un sensitivo del pormenor, como un temperamento enamorado de la máxima variación dentro de la mayor economía de medios y de la imposición más rigurosamente disciplinada. Y algunas de sus «formas informes» resuenan como paisajes chinos en diseño y en color.

Romà Vallès (Barcelona, 1923), que estudió en la Escuela Superior

de Bellas Artes de Barcelona, señala con interés dominante, en su nota biográfica, que, en 1955, siguió la ruta románica del Pirineo catalán. Se debe destacar su actividad como profesor y promotor de exposiciones de arte infantil. Desde febrero de 1956 practica el informalismo, en imágenes que si alguna vez revelan la influencia de Tàpies, otras se sumen en una originalidad obtenida a base de un extraño y calmo desencadenamiento de pasión. En pocos artistas la materia aparece tan radicalmente hirsuta dotada de entidad —de voluntad, casi diríamos— como en Romà Vallès. En otros pintores informales el abandono a la potencia virgen de la materia conduce a un naturalismo de selva o de imitación directa de calidades terrosas. En Vallès, acaso por la autenticidad y violencia de los ritmos, la materia retrocede hasta unos orígenes cósmicos y se carga de unos significados simbólicos que poseen la elocuencia de un verdadero lenguaje. El negro y el gris terroso dominan en sus imágenes, en las que el movimiento queda apresado por zarpazos terribles, como en aquellas imágenes primigenias de lo rupestre, en las que no se sabe si fueron hombres u osos los que grabaron feroces en la roca blanda. La huida del mundo de lo artificial y técnico en Vallès es absoluta. Y comprendemos la relación con el románico, tanto por el prestigio de las viejas técnicas al fresco en muros rugosos, como por los paisajes agrestes de los campos catalanes, o por la destrucción que el tiempo y los humanos han operado en las imágenes.

Como factor de unificación, en el contrapuesto arte de Vilacasas y Vallès, hemos de citar la objetividad o, mejor, la «objetidad» de sus respectivos modos, que en manera alguna pueden retrotraerse a meras expresiones psicológicas o a divertimentos, aun patéticos, suscitados por el nihilismo del presente. La claridad de cada concepto, en el uno y el otro pintor, es discernible de inmediato e impresiona por su carácter y su fuerza. Lo radical de las actitudes, en estos como en otros artistas hispánicos del presente (pensamos en las despiadadas sargas de un Manolo Millares, en la pintura de «gestos» de Antonio Saura Atarés), es lo que convida a una meditación sin respuesta, a una contemplación con su miedo.

Carles Planell, Tábara y otros pintores

Papeles de Son Armadans , n.º XXX, septiembre de 1958, págs. 282-288

Hay días, hay horas, acaso hay años en los que todo permanece habitado por una niebla sorda y herida. Es entonces, cuando la angustia o el hastío nos residen, que se justifica y aclara la tremenda frase de Martin Heidegger: «La nada no es ya este vago e impreciso enfrente del ente, sino que se nos descubre como *perteneciente al ser mismo del ente* ». Es posible pintar con la vocación precisa de delatar ese estado de ánimo, ese estado de la existencia. Se considerará entonces lo informal en su pleno aspecto negativo, como «disolución de todas las formaciones», y se utilizará el factor disolvente, aniquilante, para decir a través de lo nebuloso, cómo una sombra profunda y desconocida *puede* a veces cantar con la luz del ente, brillar con los reflejos de la conciencia, arder como las vestiduras del amor y como las desnudas frentes del odio. El pintar «no figurativo», «no formal», «no cromático», la caída voluntaria en todos los abismos de la antiluz y de la antiforma, adquieren en ese ámbito todo su poder de manifestación y de seducción inclusive. Pues todo cuanto pertenece al ente, incluso la «nada», nos afecta y nos conmociona.

Carles Planell (Barcelona, 1927) pintaba en 1948 dentro de un estilo figurativo esquemático, en el cual los rayados poseían un especial poder significativo, dentro de un concepto emparentado con el arte de Curós o Guinovart. Sus figuras estáticas y arquetípicas se hallaban sumidas en una atmósfera muerta y silente. Un dibujo, de 1949, muestra cierta influencia del *Autorretrato* de Miró (1938). Desde 1950, Planell busca una expresión más pictórica y la encuentra en la sencilla contraposición de espacios materiales, densos, confrontados con cierto espíritu de geometría, pero en los cuales habla ya sobre todo el *pathos* expresionista de la calidad-color. Planell reconoce que hay un fondo nihilista en su creación, que pintar es para él un sufrimiento a la vez que un deleite supremo. Denomina al vacío «privilegio de los ángeles» y, por ello, progresivamente, avanza hacia una pintura en la que la nada lo es todo, y en la que la técnica consiste principalmente en excitar y desvelar un elemento oculto, un factor «irredento y oscuro» que tiembla en los fondos con necesidad de ascender hacia la luz,

aunque sea para devorarla. Sus pinturas comienzan, en 1954, a conceder al rayado abstracto la supremacía como factor lineal que se superpone a la agitación informe de las manchas. Las formas coloidales de sus imágenes se obtienen por presión de la pintura al óleo o plástica, sobre una preparación en la que interviene el agua. Las direcciones internas y multiplicadas al infinito que toman las pastas de color así aplicadas llegan a formular una suerte de infrafiguraciones fantasmales. En *Cántico* (1957), grandes franjas de un color luchan contra la superficie gris negruzca y puntos brillantes esmaltan toda la composición. Sus obras ulteriores, más fanáticas, exacerban la negatividad de la imagen y lo reducen todo a una agonía de luces y de sombras, con calidades de matices riquísimos solo perceptibles a corta distancia. En ese universo de agitaciones emergentes, el menor detalle de color o de materia objetivamente trabajada adquiere un relieve y una tensión extremos.

El pintor ecuatoriano Enrique Tábara (Guayaquil, 1930) reside en España desde la III Bienal Hispanoamericana (1955). Estudió en su país de origen con un pintor alemán de filiación expresionista, quien le enseñó a valorar el sentido irracional del color. Practicó la abstracción geométrica durante algún tiempo, constituyendo uno de los principios particulares de su concepto la fragmentación del espacio en alvéolos y redes. Cayó en la técnica informal desde finales de 1955, siendo sugestionado por la alusión biomórfica de la materia-color, y apareciendo en muchos de sus cuadros un *fauve* (pronunciemos el ya viejo adjetivo con un nuevo significado) frenesí naturalista, un sentimiento de la selva y el sol, del océano y de la vida vegetal, aunque todo ello golpeado y anonadado internamente por una íntima descomposición, por unas fuerzas negativas que mantienen en vigor la ideología nihilista incluso en su caso, de temple vital y procedimiento tan espontáneo. Desde fines de 1956, Tábara repite en la técnica informal la «cuantificación» del espacio, que practicara en la abstracción geométrica y obtiene imágenes de una radical originalidad, como el gran cuadro rojo, tachonado de puntos irregulares en relieve, que figurara en el Salón de Mayo de Barcelona, en 1957. Atraviesa una etapa de restricción cromática y realiza numerosos dibujos en los cuales hay una vastísima investigación de la «morfología informal», es decir, de todos los esquemas complejos, deformados, topológicos, que puede la línea dar de sí, en composiciones de suma diversidad.

Más tarde, Tábara busca unos términos de comunicación más objetivos. Profundiza en el principio estético que más fecundo se ha mostrado en el presente —tanto en la pintura de Piet Mondrian como en la música de Arnold Schoenberg—, que es el de la «economía de medios», por el cual la riqueza de un autor, de una obra o serie de obras no se fundamenta en un índice absoluto, sino en la medida relativa que constituye cada variante respecto de su invariante. Son especies de paisajes sordos —los suyos— más táctiles que visuales, y Tábara los realiza con óleo y arena (que Georges Braque asociara a la pintura desde 1912), usando la forma redonda como elemento activo y el fragmento de círculo como factor pasivo o ambiental. Relieves «reales» poseen sombras igualmente «reales» en sus pinturas, desdeñando la poesía de lo imaginario, que Sartre analizara, pero basándose en ella, en el fondo, como cualquier artista de cualquier procedimiento. Cuadros grises, negros, verdosos como jades, de matiz cinabrio, desenvuelven ese paisajismo tan particular de Tábara, con vibraciones de un lejano Neruda.

En los dos últimos años, la tendencia informal —acaso en sus cantos del cisne— se ha expandido notablemente en Barcelona. El estímulo ejercido por la obra de Tàpies es indudable. Ángeles Ferrari (Barcelona, 1922) debe ser citada por su vocación y aptitud experimental, aunque muchas de sus pinturas se deben a técnicas demasiado directas y no ofrecen aquella transfiguración de la materia que es precisamente la justificación del informalismo. Dibujos lineales, acuarelas que parecen klecsografías por su sentido de la mancha expresiva, destacan en su producción, aún no madura en esta tendencia. De sus óleos, en alguno logra efectos patéticos excesivos, con un simbolismo de destrucciones biomórficas evidente. Magda Ferrer (Barcelona, 1931), tras un periodo de naturalismo figurativo hondamente dramático, pasó en 1953 al expresionismo abstracto y de ahí al procedimiento informal, por cauces que se hallan en la interferencia de los espacios materiales agrietados de un informalismo característicamente barcelonés, en el que se señalan anhelos de honda superación. Es preciso esperar que su estilo personal avance para dictaminar sobre sus posibilidades reales. Ya en la actualidad produce imágenes de cierta originalidad y de indudable fuerza pictórica, también saturadas de negaciones interiores y de caminos rotos: confesiones de inexistencias.

En la obra reciente de Enric Planasdurà (Barcelona, 1921) se

advierte un influjo tangencial del informalismo, sin que ello signifique una entrega a sus procedimientos y menos a su estética. También en coincidencias relativas vemos la obra de los pintores extremo-orientales residentes en Barcelona, Hsiao Chin (Shanghái, 1935) y Gerard D'a Henderson (Singapur, 1928). En el primero convergen un esencial y poderoso, alegre y exaltado, colorismo, con influencias del teatro chino tanto como de la pintura de nuestro Miró. En el segundo, su propia etapa de pintor figurativo educado en el estilo tradicional de Indonesia, con un sentimiento auténtico de la calidad-color y un interés por experimentar todas las técnicas. En alguna obra reciente se advierte un trasfondo simbólico, en la composición y la imagen.

Con los pintores considerados en este breve sumario, que cierra nuestro estudio de *La pintura informalista en la escuela de Barcelona* , hemos de terminar en interrogaciones: ¿proseguirá esta tendencia detentando la supremacía lírica, la posición avanzada? ¿Serán sus componentes nihilistas —con el naturalismo trágico de Tàpies— los dominantes? ¿Se volverán las miradas inferiores hacia un nuevo idealismo afirmativo?

El Paso. Manifiesto

Papeles de Son Armadans, n.º XXXVII, abril de 1959, págs. 29-31

El Paso es una «actividad» que pretende crear un nuevo estado del espíritu dentro del mundo artístico español.

El Paso nace como consecuencia de la agrupación de varios pintores y escritores que por distintos caminos han comprendido la necesidad moral de realizar una acción dentro de su país.

El Paso luchará por superar la aguda crisis por la que atraviesa España en el campo de las artes visuales (sus causas: la falta de museos y de coleccionistas, la ausencia de una crítica responsable, la artificial solución de la emigración artística, etc.).

El Paso pretende crear un ambiente que permita el libre desenvolvimiento del arte y del artista.

Creemos que nuestro arte no será válido mientras no contenga una inquietud coincidente con los signos de la época, realizando una apasionada toma de contacto con las más renovadoras corrientes artísticas.

Vamos hacia una plástica revolucionaria —en la que estén presentes nuestra tradición dramática y nuestra directa expresión—, que responda históricamente a una actividad universal.

Conscientes de la inutilidad de la discusión sobre los términos «abstracción-figuración», «arte constructivo-expresionista», «arte colectivo-individualista», etc., nuestro propósito es el de presentar una obra auténtica y libre, abierta hacia la experimentación e investigación sin fronteras, y no sujeta a cánones exclusivistas o limitativos.

Propugnamos un arte recio y profundo, grave y significativo.

Luchamos por un arte hacia la salvación de la individualidad, dentro del signo de nuestra época.

Nos encaminamos hacia una gran transformación plástica en la cual encontrar la expresión de una «nueva realidad».

Y hacia una antiacademia, en la que el espectador y el artista tomen consciencia de su responsabilidad social y espiritual.

El Paso estará atento a todas las manifestaciones que surjan a fin de poderlas incluir, si lo merecen, en la actividad del grupo.

La acción de El Paso durará mientras las condiciones antes expuestas se mantengan en nuestro país.

CANOGAR, MILLARES, CONDE, VIOLA, AYLLÓN, SAURA,

CIRLOT, CHIRINO, FEITO, RIVERA, AGUILERA CERNI.

El Paso. Aviso didáctico

Papeles de Son Armadans , n.º XXXVII, abril de 1959, págs. 33-40

En febrero de 1957 se formó en Madrid el grupo El Paso, cuyos componentes esenciales son los pintores Antonio Saura, Manolo Millares, Rafael Canogar y Luis Feito. Con posterioridad se le sumaron el pintor Manuel Viola, el pintor-escultor Manuel Rivera y el escultor Martín Chirino. La creación del grupo fue motivada por la necesidad de dar una coherencia a la labor aislada de los artistas situados en la extrema vanguardia, tanto en el aspecto estético como en el social. Pues los movimientos del arte contemporáneo han tenido que fundarse en una «psicología de grupo» como única forma de adquirir una conciencia de sí mismos y de presentar batalla a la hostilidad o indiferencia del ambiente. Encontramos esta tendencia a la formulación ideológica ya a mediados del siglo XIX con la famosa Hermandad Prerrafaelista, fundada en Inglaterra, siendo innecesario que registremos la continuidad de la aparición de tales grupos desde el impresionismo hasta el presente. Bastará que aludamos al núcleo expresionista *Die Brücke* , que se formó en Dresde en 1905. El nombre de El Paso, como el de la asociación alemana que acabamos de citar, pero más enérgicamente aún, precisa la necesidad de un avance sobre una situación dada. En efecto, en términos generales, la situación del arte español, incluso en fechas recientes, podía calificarse de retardataria. Los grandes creadores habían labrado su prestigio en la escuela de París. En Barcelona, cuando menos, había existido una tradición de arte de vanguardia, desde las entonces incomprendidas creaciones de Antoni Gaudí (en torno a 1900) y las obras del periodo azul de Pablo Picasso hasta la aparición sorprendente del grupo Dau al Set, en 1948-1949, pasando por artistas como Torres García, Salvador Dalí y, sobre todo, Miró, que ha de considerarse como el artista hispánico, anterior a la generación actual, que más se ha acercado a la no figuración y al cultivo de los elementos «compensatorios» de la misma.

En Madrid quedaba la obra aislada y todavía enigmática de José Gutiérrez Solana y los esfuerzos de una serie de artistas estimables pero detenidos en fórmulas de compromiso, así como la acción ineficaz de algunos abstractos. El grupo El Paso fue constituido para que esta situación variase radicalmente, para que la capital de

España pudiera convertirse en un centro creador del arte vivo de nuestro tiempo y para que otros artistas, a su ejemplo, pudieran agruparse o trabajar aisladamente, pero dentro de una esperanza de comprensión o de aceptación al menos. El grupo ha realizado exposiciones y conferencias y ha editado algunos números de un boletín informativo. Mantiene relaciones con París, aunque más bien a través de sus componentes independientemente. Su presencia en Barcelona significó una ratificación de lo conseguido aquí desde otros fundamentos, siendo necesario significar que, bajo las diferencias de estilo y concepto, ha de advertirse una profunda unidad que no puede nacer sino del temple del alma hispánica. La negación del color, la exacerbación de unos elementos que adquieren el poder de signos expresivos sin perder la calidad plástica, la reducción de la imagen —desde unos amplios horizontes experimentales— a un tipo restringido y serial que manifiesta la decisión de autolimitación ascética se encuentran en la obra de los artistas de El Paso exactamente como en las de los pintores más representativos del momento de la escuela de Barcelona.

Antonio Saura (Huesca, 1930) es un temperamento vigoroso de luchador, que sacrifica todo factor sensual en su arte y se exige a sí mismo una creación pura, desnuda, cruel en su fanatismo. La ambivalencia de su concepto pictórico expone un anhelo de totalidad, su ansia constantemente renovada de absoluto. Por ello vemos en sus imágenes, con igual valor, aspectos de construcción y destrucción, de amor y de odio, de luz y de tiniebla, de abstracción y de metafiguración en anchas pinceladas, libres y entrecortadas, que sostienen un combate eterno, como el de los entrelazados del arte vikingo. La pintura de Saura no se convierte por ello en una simple traducción al orden visual de una lucha metafísica entre el bien y el mal, sino que arraiga en problemas estrictamente plásticos tanto como en los conflictos éticos, exponiendo de modo fundamental el problema de la *detención de un dinamismo en el éxtasis* , es decir, la interacción de la movilidad y del reposo, lo cual es ciertamente el origen de toda la evolución pictórica desde 1500. Esta conflagración de fuerzas no aparece manifestada como un sistema simbólico, intelectualmente concebido y reflejado *a posteriori* , sino que tiene lugar por medio de un sostenido activismo, por una tensión violenta, como un entrechocar de espadas y de lanzas. Por algo él ha dicho que «la tela es un campo

de batalla» y que lo que le interesa «es la materia convulsionada bajo una voluntad de acción». Como consecuencia de todo lo que llevamos manifestado, tanto sobre la voluntad de estilo que presidió la formación del grupo El Paso como sobre la pintura de Saura, agregaremos que el activismo de este nuevo avance del arte no solo se planteó contra el arte retardatario, sino también contra las formas vanguardistas ya superadas; esto es, contra la compleja y atormentada sensualidad surrealista y contra el seco intelectualismo del arte abstracto, que Miró repudiara en Mondrian en fechas ya lejanas y sin menoscabo de una estimación profesional.

Manolo Millares (Las Palmas, 1926) presenta grandes sargas desgarradas, manchadas, recosidas, vendadas y vueltas a manchar, iluminadas a veces por resplandores cromáticos sublimes por lo inesperados. ¿Qué ha sucedido en el universo para que el hombre cree obras de esta suerte y las exponga como factores de significación? El hecho es que tales creaciones, a pesar de sus fundamentos lancinantes y de su trágica expresividad, poseen una elevada sugestión y una rara belleza. En esto aparece la iluminación y la labor del artista, capaz de transfigurar los materiales más heridos y desastrosos, como cuando Velázquez ennoblecía los asuntos y personajes de aspecto menos noble, según el dictamen de cualquier estética, oficial o antioficial. Más aún: vemos en Millares al puro enamorado de la belleza que se atreve a citarla en los parajes más espantosos para gozar con contradicciones increíbles, salvándola de los desfiladeros y de los cuervos, de las agujas de coser panzas de caballo de toros y de los vendajes de un hospital de urgencia. Ese chorrear de tinta, como sangre intelectual, ¿cuántas evocaciones no suscita, aplicado al contenido sepia de las sargas?

Rafael Canogar (Toledo, 1934) llega a sus configuraciones plásticas a través de procesos de elaboración de materia, con gruesos empastes y orografías misteriosas, en las que «resuenan» muchos paisajes de la meseta exterior e interior. Pero sus pinturas no son creadas partiendo de la intuición de un conjunto, sino que se elaboran por crecimiento del por menor, como sumas de irradiaciones en conflagración, en las que se sintetizan no solo los factores materiales, sino los psíquicos y, ante todo, el propio acontecer temporal. Por ello, si Canogar ha expuesto el fundamento

de su técnica al considerarla como una «tensión expansiva creada por estructuras de signos que comprimen al mundo al mismo tiempo que amplían sus límites hasta un infinito», también nos ha comunicado su mayor ambición al señalar a Goethe, pero dentro de un orden muy distinto, que no se refiere a las imágenes aéreas con las que lo fenoménico pasa por la superficie del planeta, sino a las entrañas mismas de la tierra, a la ferocidad que justifica toda arqueología, allá donde el diente de lobo, la raíz mágica, la mano desaparecida, la fíbula de un hierro corroído hasta los orígenes no son sino la misma cosa, que puede ser pintura solamente; pintura en ocres, grises, negros y blancos lechosos, como ríos petrificados y sombras en conjunciones siempre variantes.

Luis Feito (Madrid, 1929) llegó a la casi disolución de la forma partiendo de la abstracción con valores lineales muy acusados. Pero si sus líneas tenían hace pocos años un extraño carácter fantasmal, semejantes a rastros de luces astrales, en cambio, sus magmas informales de hoy conservan mucho de un sistema subyacente, en el cual perdura el logos, con sus órdenes sobre el principio de contradicción y sus consecuentes contrastes entre lo liso y lo erizado, lo curvo y lo recto, lo sombrío y lo luminoso. Vemos, pues, en Feito al artista más contenido del grupo El Paso, que utiliza todas las posibilidades de un texturalismo rico en calidades y en matices deformantes, para mantener, en el fondo, los horizontes de una geometría latente, en la que abundan las metamorfosis, con sugerencias que van desde la imposición del muro de cal ante los ojos al despliegue de una suerte de «paisajes» que no se sabe si son visuales, táctiles o productos de una imaginación más sensibilizada que en los sueños intensos del amanecer. Feito usa también una gama restringida de color, en la que prevalecen los neutros y las tonalidades claras y terrosas, como bañadas en reflejos de luz crepuscular.

Manuel Viola (Zaragoza, 1919) parece un español del siglo XVII , enamorado de los azares de la vida e interpretando el arte como su consecuencia forzosa y no como una antítesis intelectual. Parece tener siempre presente que Goya modelaba con negro incluso los colores más luminosos y que introducía la deformación y el anhelo de lo informe en todos los detalles que se ofrecían a su voracidad

expresiva, como puede verse en los rostros de damas de primer término en el famoso cartón que presenta una venta de cacharros de loza y una carroza fantasmal, dentro de su realismo. Después de transmutaciones en la manera y en el alma, Viola ha desembocado en el informalismo como en un gran abrazo que le da todo, pero ni ahí ha podido desprenderse de su sequedad humana, de su gusto por el gesto torturado y profundo, afilado como garfio de carnicero. Sus brochazos brutales en blanco y gris sobre negro, son sin embargo, fundamentalmente, pintura, porque las raíces de su problemática espiritual son las mismas que las de sus tensiones plásticas.

Manuel Rivera (Granada, 1927) trabaja con telas metálicas, recortadas, suspendidas, sobrepuestas, desgarradas, que originan espacios de diversa intensidad, con retículas de variable finura y cuyos ejes y líneas de sostén son como alambres de un aparato de función ignorada aún. Pero la estética que se transparenta a través de esas obras similares a telas de araña no es la tecnicista que pasa a través de tendencias como el constructivismo ruso. Es la estética de los orientales, de los pueblos nómadas, que cuelgan sus telas, sus alfombras y sus tiendas, sus tapices y sus horizontes, sus panoramas exteriores e interiores, de unos palos provisionales como el alma humana que tenemos entre los dientes. Rivera puede cambiar de materia e incluso de procedimiento, pero deberá conservar siempre ese sentimiento de lo errante y de lo transitorio, mortal definitivo.

Martín Chirino (Las Palmas, 1925), como otros escultores en hierro del presente, procede de Gargallo y de Julio González, a través de la compleja red de relaciones espirituales y formales de nuestro tiempo. Pero su obra muestra una voluntad de olvido, un anhelo de soledad ejemplar que no sabe a primitivismo y que tampoco se empeña en un refinamiento preciosista. Se diría que se sabe portador de un mensaje estilístico y que actúa con una seguridad completa dentro de un dominio limitado desde dentro. Apasionado del lirismo de la línea, vertebra rectas y curvas en ritmos fríos que utilizan la distancia como factor esencial, es decir, las diferencias de longitud y de flexión. Su arte participa todavía de cierto hermetismo, pero su desarrollo avanzará hacia una amplitud creciente.

La pintura de J. J. Tharrats

Revista , n.º 217, 7-13 de junio de 1956, pág. 17

Cada uno de nosotros tiene su infierno. Y lucha contra él como puede. Tharrats habla en su pintura de una progresiva identificación con las fuerzas extremas de su espíritu, es decir: se aleja de lo decorativo y se adentra en el doble pozo —inferior y superior— donde la Vía Láctea se asemeja a la lamprea, y la estrella de mar, a la estrella de fuego. Su concepto proviene del «cuadro-objeto». Cubismo e impresionismo, en buena mezcla, agregando volatilización y disgregación, dan ese arte de ahora, «otro» o uno, pero lucha de lo informe y lo preforme, de lo naciente y lo muriente. Pinta el marco, para significar que todo es lo mismo: cosa pura, no imagen representada. Luego, el texturalismo exaltado y exaltante hace lo demás, que es casi todo. Luces y arenales, ágatas y recuerdos de amor, escamas y raíces, pelos y fulgores, se entreúnen como espinas y rosas, como cruces y rompientes, para irrumpir en la superficie de cada obra. La imaginación, ayudada por la industria, mete sus manos de cien dedos en cada pintura y, sean manchas o rayas, maculaturas o esgrafiados, tintas de imprimir o sangre de cristales azules, todo emerge para dispersarse en agonía que parece juego. Y esta es la elegancia de Tharrats, cada día mejor pintor, cada día mejor persona y mejor amigo, en un mundo sin personas y sin amigos. Es una escuela probablemente lo que nace ahora en Barcelona. Textura, mancha, polen ardiente, campo macro o microscópico, constituyen las notas de los actuales contrapuntos y cada día nuevos son los que se unen a este movimiento a favor de una voz sumergida que pide manos sobre la espuma, manos hacia un Dios abrasado en su propio silencio. No importa que lleguen antes o después, importa que haya una coherencia internacional. Que haya matices particulares. Unidad general en el modo y el tono. Formas aplastadas por presiones de miles de atmósferas, alas de mariposas, besos de una nada perdida transformados en cierto matiz sonrosado, joyas engastadas en ceniza de sepulcro, todo es útil para delatar este tormento nuestro, que Piero della Francesca, que Sandro Botticelli, que Rogier van der Weyden, que Diego Velázquez, no conocieron en su universo constelado de formas solo humanas. Nuestro infierno se parece extraordinariamente a nuestro cielo. Todos somos hijos, ahora, de William Blake. Al menos,

«aquellos» de quienes yo gusto en especial de hablar. «Esos» que tienen las mismas espinas dibujadas en el corazón, los mismos goznes agarrotados en la garganta. Tharrats ha logrado, y es más que suficiente, hacer de este núcleo tenebroso, una serie de flores arrebatadas, en rectángulos inscritas. Tharrats ha pintado los paisajes donde él mismo penetra cada atardecer, mientras el teclado del espanto le maneja y le mueve, repartiendo su alma y su cuerpo, su tiempo y su atención, como la semilla se ha de repartir, como la granada estalla en el hermoso azul de la batalla. Sus invenciones tienen ese crujido interior, ese sonido de carcoma cristalina, que a veces se oye en las monedas antiguas; también esa luz que avanza por los pórticos del parque Güell, aún con la mirada de Gaudí, nuestro loco divino, prendida en los lazos siniestros de las nubes. Bienvenido, Tharrats, a los artistas auténticos. Aprendiz de sí mismo hasta el presente, puede decirse que ya es desde su exposición de ahora.

Las últimas obras de Modest Cuixart

Correo de las Artes, n.º 4, 23 de abril de 1957, s. p.

Cada día comprendo mejor dos hechos: la gran responsabilidad intelectual del crítico, y la dificultad de la mayoría de los humanos para penetrar sinceramente en los verdaderos arcanos del arte de hoy. La sutileza de «variaciones seriales» de Piet Mondrian, el dramatismo atemático de Schoenberg, el interés de las asociaciones libres de imágenes, en la poesía de Tristán Tzara o de André Bretón, son, ciertamente, difíciles de captar para el no iniciado. Pensaba esto, días atrás, en el estudio de Modest Cuixart, ante sus últimas obras. Proceden estas del concepto del «cuadro-objeto», defendido tanto en el sector de la abstracción como en el del surrealismo, con raíces en el constructivismo de Tatlin y en la sarcástica ironía dadá de Kurt Schwitters.

Algunos cuadros son pintura solamente; sordas armonías cromáticas, de rojos coagulados y mohosos, de negros chorreantes, tan lúgubres como lascivos; otras pinturas, aún homogéneas, por estar recubiertas de plata, producen el efecto de aglomeraciones fortuitas de detritus industriales, pero «en sublimación», o piezas semicorroidas de viejas armaduras, o superficies terrosas de otros planetas iluminados por una luz diferente de la nuestra. Hay belleza en tales cosas. Recuerdo que un día, desde la ventana de mi cuarto, vi que, en el Tibidabo, sumido en nieblas, tenían lugar metamorfosis extrañas: nubes de un dorado ocre rojizo se hacían y deshacían, pasando, veloces, por encima de capas de nubes grises y negruzcas. El espectáculo era fascinador. Otro día —mejor dicho, noche—, al pasar por un camino lleno para mí de destrucciones espirituales, descubrí de pronto la inefable belleza abandonada de un montoncito de arena, sobre el asfalto, a la luz de la luna.

Los más trágicos cuadros de Cuixart integran objetos, siguiendo las tendencias antes expresadas y, mejor, la subterránea corriente de intuiciones, sobre el objeto material, que me llevó, en 1953, a escribir el pequeño libro titulado *El mundo del objeto* . Especialmente me llamó la atención un enorme cuadro gris, plata, malva, rosa, ocre, con un gran tubo de hierro —como chimenea de fábrica, pieza de maquina, tubo de órgano— colgado verticalmente, levemente ladeado (como tantos crucifijos), de dos tensos cordones de plata gris. El tubo presentaba una herida terrible en su centro.

Identificaciones simbólicas se me ocurrieron. En primer lugar, la frase oída a mi amigo Marius Schneider, «El hombre es un tubo» (tubos son los sistemas circulatorio, digestivo, respiratorio, genital). En segundo lugar, la herida (herida de Filoctetes, del Amfortas de *Parsifal* , del Anders de la novela de Hans Henny Jahnn, *Die Nacht aus Blei* ; la perpetua herida mística que en el espíritu produce la vida, que en la vida produce la muerte, que en la muerte debe producir, sin duda, el anhelo de volver a vivir bajo la luz...).

Advertí que la sugestión dramática de obras semejantes, aun percibida directamente por intuición (de inconsciente a inconsciente, de artista a contemplador), era poco. Si yo no me hubiese pasado años investigando el simbolismo de las formas, de los colores, de los objetos y de las zonas espaciales, no hubiese podido penetrar en el interior de obras similares. Este cuadro debería estar en una sala de actos de una fábrica, conmemorar la muerte del «obrero desconocido» o causa similar.

Pero el arte es llanto sobre el llanto.

El asunto de la pintura aformal

Carta de El Paso 2 , Madrid, marzo de 1958

Las imágenes que presenta la pintura informal, no figurativa, pueden ser relacionadas con los grupos siguientes: a) realismo de campo restringido (texturas enfrentadas en tal dominio que la forma exterior de la materia no sea perceptible); b) visión a la metrología remota que puede percibirse con el electromicroscopio (cortes metalográficos, etc.) en decenas y centenas de miles de aumentos; c) visión de los mundos situados más allá del ámbito terrestre, aunque también en «campo restringido»; d) visiones del interior de la tierra o de la profundidad submarina en iguales características. Otro sector «temático» se ofrece para el informalismo con: e) transcripción de texturas (*frottage*), formas por presión (manchas, klecsografías, calcomanías, *fumages*), con su sentido simbólico correspondiente; f) plasmación del puro movimiento pictórico en *sí* , fuera de toda determinación formal o figurativa. A nuestro entender, la característica esencial del informalismo, debida a basarse en el espacio topológico, consiste en que sus imágenes, aunque *pueden* fundamentarse concretamente en una de las posibilidades mencionadas, se dirigen siempre hacia la *zona de convergencia* de todas ellas; de ahí su poder alucinante, su capacidad para la «imagen múltiple» y para la variación serial. Cuanto más honda es la labor de un pintor informalista, más integraciones de dichos aspectos realiza su obra, que se distingue así por fraguarse en el reverso de la visión habitual humana, es decir, en el otro mundo que nos acompaña siempre sin que lo advirtamos.

Enero de 1958

Transinformalismo en la pintura de Cuixart

Revista , n.º 321, 7-13 de junio de 1958

La pintura mas reciente de Modest Cuixart constituye a nuestro entender la primera mutación que el arte experimenta, en su fase mas avanzada, desde que, hace quince años, Jean Fautrier, con sus famosos *Otages* , diese comienzo a la tendencia informalista, hoy extendida por todo el mundo. De ahí que Cuixart se nos aparezca ahora como el más emocionante y profundo renovador. Denominamos trans-informalismo al puro anhelo de trascendencia, de fulgor espiritual, integrado en la expresión de los magmas materiales, es decir, en la trayectoria informalista, que se iniciará en los años 1943 a 1946.

El pintor Modest Cuixart (Barcelona, 1925) comenzó en 1947 por la intuición directa de la mancha, la «forma informal» y el color como factor esencial en la estructura. Pero rápidamente se interesó por la materia y por el esgrafiado como técnica substancial. Su intenso linealismo hallaba satisfacción en los alucinantes rayados, en la creación de redes, círculos concéntricos, formas espiraloides con significación alusiva a los «fondos cósmicos» del universo, cual los motivos del Neolítico. La necesidad de comunicar a la totalidad del magma pictórico la tensión energética le condujo a substituir los esgrafiados por signos: pequeños dardos negros, letras, rasgos nerviosa e incisivamente trazados sobre una pintura rica en color y en contrastes de luces y de sombras. La figuración, como ampliación del signo, nunca como análisis de lo visual, le atrajo desde 1949 a 1955, produciendo dentro de ella obras en muy diversas técnicas, desde el espectral *Maascro* (1949), a las «fiestas» en las que extraños pierrots surgían entre humaredas coloreadas y nubes en expansión agitada (1950-1954).

La necesidad de dinamizar el espacio, de comunicarle una orientación y ponerlo en total actividad ha presidido el arte de Cuixart en todos sus momentos y actitudes. Nada en sus pinturas permanece estático, sino que unos «movimientos» de *tempo* distinto animan con sus pulsiones la materia-espacio. En 1955, en Lyon, Cuixart dio un gran avance hacia sí mismo, produciendo una serie de «paisajes» en los que la materia substituye gradualmente al color por la textura, con un afán trascendente que busca perforar el muro de lo en apariencia inerte para plantear las graves interrogaciones

cósmicas. El contraste entre la fluencia y lo permanente, entre lo que surge como idéntico a sí mismo y lo que «nace para la muerte», le indujo a incorporar el objeto en sus pinturas, enriqueciendo la pasta con diversos componentes al mismo tiempo. Aparecieron entonces sus extraños *collages heteroplásticos* , en los cuales están presentes los elementos aire y fuego —por la adición de hilos, telas y tubos, así como por el empleo del pirógrafo— que dramatizan el magma tierra-agua, expuesto simbólicamente por la pasta pictórica. De ese periodo es su gran cuadro *Destrucción del joven príncipe* , en el que vemos una gran variedad de calidades materiales, obtenidas por el tratamiento con la espátula o por la incrustación de plomo. Las zonas superior e inferior de la obra parece que se alejen entre sí, tal es la tensión que circula por entre las masas texturales por campos alisados y fúnebres que serpentean.

Una reactivación de la forma surge en la pintura de Cuixart a fines de 1956, y su intensidad es proporcional a la mínima cantidad de presencia auténticamente formal obtenida. En *La noche de Judith* vemos una masa de forma elíptica irregular y de color violáceo, con blandos relieves heridos por notas de matiz carmín, que flota, por así decirlo, en un océano que se «siente» de menor densidad, de color negro y acarminado. La intensidad aumenta de izquierda a derecha y, a este lado, la forma central termina en un triángulo curvilíneo que se hunde en la masa fangosa del entorno. Parece como si esa formación hubiera surgido por un profundo tropismo, en la obscuridad. La visión transforma en táctiles las emociones evocadas por el complejo forma-textura-matiz y un sentimiento indefinible se adueña del contemplador. Esta misma técnica de la «forma naciente», expresada en su aspecto irracional y emergente, pero traducida a un estilo vertical que señala sin duda alguna el renacer de una voluntad idealista, en el seno del arte más reciente, se observa en *Montaña secreta* , de 1957. Aquí, la onda ascendente se dirige hacia un punto sonrosado que hace su aparición en la zona alta, azulada, de la imagen. La parte inferior es alveolada y tratada con pasta metalizada, según la técnica más personal y última del artista.

Obras muy significativas ha producido Cuixart en 1957 y el año actual, entre ellas, grandes cuadros metalizados por entero, en los que se retoma al linealismo incidido de 1948, pero con mayor grandiosidad y consecuencia. Lo sobresaliente es la serie en oro y negro, que contrapone a rugosas estructuras parduzcas de espacios

materiales fibrados, vibrantes chorros de un dorado mate pero resplandeciente, lo cual constituye una manifestación contraria a la exaltación de lo inferior *per se* a la vez que un profundo estimulo para la reactivación de este elemento del «océano de las aguas inferiores».

Cuixart vivirá nuevas etapas de su proceso creador. Pero la que ha cumplido recientemente con su serie dorada nos obliga a llamar en nuestro auxilio a la antigua alquimia, para lograr un intento de interpretación valedero. En efecto, después del periodo e inquietud material-formal del que surgieron las obras con objetos y los nuevos conceptos de materia-espacio, nació en su obra la luz plateada que los alquimistas consideraban como primera fase de consecución en su *Opus* . Esa etapa lunar, que simbolizaron por el mercurio y por la unión del fijo el volátil, ha dado paso, rigurosamente, a la etapa final en la que el *aurum philosophorum* ha hecho su fulgurante aparición, significando por analogía la idea de triunfo y de victoria sobre la materia.

Desde 1943, época en que el pintor francés Fautrier comenzó la serie de sus *Otages* (expuestos en ese año y en 1945 en la galería de René Drouin, y comentados por André Malraux), no se había producido ningún movimiento de protesta contra ese informalismo, *que diera en realidad un paso adelante* , hasta el momento en que Modest Cuixart encontró en los metales el elemento preciso para ese movimiento hacia lo luminoso. Probablemente no podrá profundizar mucho más en ese idealismo *autre* que ha logrado a costa de intensos sufrimientos e inquietudes. Su *Gran pintura* , de fecha reciente, indica la necesidad de una síntesis de los aspectos superiores e inferiores de la materia y de la existencia, confabulando desde el lingam a la cruz, desde el color del estiércol hasta el de las rosas, todas las posibilidades que conciernen al hombre, como heredero de todo lo ignoto.

La pintura con «elementos tridimensionales» de Alfonso Mier

Revista , n.º 339, 17 de octubre de 1958, pág. 16

Las obras más recientes de Alfonso Mier (Barcelona, 1912) se señalan por una innovación técnica. A primera vista, parece que se trate de una combinación de pintura y escultura, pero su carácter estrictamente pictórico acaba por evidenciarse. En esas imágenes hay formas tridimensionales adaptadas al campo pictórico, del que constituyen una suerte de extrañas proyecciones, como si el chorro de la pasta —tan activo en obras informalistas, cual las de Karel Appel— se hubiese endurecido y solidificado para formar retorcidos conjuntos, que parecen hierros oxidados, ramas de coral, raíces de árboles o, mejor todavía, objetos casi enteramente consumidos por el fuego, trágicos y contorsionados, que dibujan sobre las superficies tratadas informalmente unos ritmos decisivos que orientan la atención del contemplador, y definen decisivamente la imagen.

Una de las obras a que nos referimos, titulada *En el fondo* , es de un color anaranjado rojizo en su totalidad, aunque en valores tonales muy disimiles, desde una vibración intensa, en la zona de la derecha, hasta un ensombrecimiento profundo en el lado opuesto. Sobre este aparece una forma de triángulo irregular, torturado, en relieve, es decir, constituida por una materia sólida, de marcado carácter lineal, que serpentea con dramático dinamismo, equilibrando la tensión del fondo, que actúa en sentido contrario. Esta imagen alude directamente a las visiones deparadas por la espeleología, pero no se limita a una versión naturalista, sino que —como es constante en Mier— se halla activada por un interno expresionismo. Otro cuadro de este periodo, *Tres mundos* , se aparta todavía más de la representación de realidades de «campo restringido» y ahonda en el dominio de lo simbólico, presentando en el orden plástico una analogía —con toda certeza subconsciente— de la división vertical en tres planos espaciales, tal como los definió la tradición de la India: «tamas», «rajas», «satwa», que corresponden a la cosmovisión universal de mundo infernal, mundo terrestre y mundo celeste. La zona inferior presenta uno de esos «objetos» que hemos definido como «pintura en tres dimensiones», mejor que como intervención escultórica. Tiene también, y llamaríamos mágica a la coincidencia si no se tratara de la acción

interna de la lógica simbólica, una ordenación triple. Se corresponde con símbolos infernales del ternario, como el tridente de Neptuno y de Satán, como la triple cabeza del Cerbero, y repta hacia arriba en aspiración a una verdad superior. «¿Es posible el ennoblecimiento?», se preguntaba Nietzsche. La zona intermedia del cuadro está vivificada por el color verde, matiz de la vida vegetal, aunque suavizado y modificado por unos ritmos negativos, incididos, de clara impronta humana. La zona superior entremezcla el blanco y el rosa (color de la resurrección de la carne, según los gnósticos) y termina en una especie de arco flamígero cuya punta señala hacia el infinito, entre una pasta negruzca.

Estas características simbólicas no ocultan el interés estrictamente plástico de la obra, de gran formato y prolijo trabajo material. Las superposiciones de colores y la neutralización relativa como resultante son la regla habitual de Alfonso Mier, cuyos matices de superficie esconden siempre ricas canteras de una policromía errante, que se percibe por los puntos desgarrados de la «piel» del cuadro. En obras recientes, Mier no utiliza esta interacción de dos y tres dimensiones, sino que se limita a ejecutar imágenes informales, casi siempre con tendencia a ahondar en un naturalismo trágico, a base de simple pintura, sin incluir otros aditamentos, excepto, a veces, una leve cantidad de cemento. Domina en sus imágenes un concepto ardiente y atormentado, y es rara en su obra la alusión a los elementos del aire y del agua. Todo es tierra y fuego entremezclados, como en un doloroso combate. Los ritmos se esconden bajo un movimiento de la materia que recuerda el ascenso de las enroscadas columnas de humo o los remolinos que recoge el barro. La tonalidad terrosa es el factor dominante y unificativo, que corre a través de sus pinturas para infundirles un aspecto proyectivo esencial. Pero este tono terroso casi nunca tiende a los grises muertos, ni a los sepias lívidos y verdosos, sino que se enciende con adiciones rojas y anaranjados o se sume en una pugna con negros y verdes azulados, secamente negativos.

Se advierte que en el arte de Mier, como en el de muchos otros artistas del presente —marcado por el signo de Wols—, la necesidad de expresión concentrada excede con mucho la de transfiguración y abstracción. Se diría que tras la época en que un Malévich y un Mondrian habían abandonado los «valores viscerales» por los «aéreos», según el decir de Berenson, hay la precisión, o el destino indeclinable, de recoger la herencia de la tierra, de no negar su

doble función nutricia y funeral, antes de entregarse a ella con violento rapto. Artista substancialmente tónico, Alfonso Mier avanza como enterrado por su propia pintura abriéndose paso a zarpazos, luchando contra un ejercito invisible, no de espíritus, sino de sombras materiales, un poco dentro de la fecunda destrucción del Neruda de la *Residencia en la Tierra II* , un poco también dentro de ese extraño afán de prehistoria que parece haber invadido los ámbitos estéticos desde que Miró retornó con Klee al esquematismo y desde que Fautrier convirtió la pasta pictórica, en bruto, en el principal protagonista de su arte.

A través de estos esfuerzos de Mier, como también en la mayoría de las imágenes recientes de Modest Cuixart y en las que más nos apasionan de Antoni Tàpies, hay una voluntad de descubrir una nueva figuración, que ya no se basa en la «representación» (sea esquemática, como en el románico, o ilusionista, cual en el arte alejandrino y barroco), sino que es totalmente creada por el pintor (1.º, porque la inventa siguiendo un proceso de cristalización psicológica; 2.º, porque la hace sin seguir un criterio representativo ni imitativo, en la técnica; 3.º, porque tampoco se trata de una forma geométrica o de una figura generalizada, sino de una emergencia de la «materia como forma», que antes del momento creador no existía y que después de él dejará de existir en cuanto acto). Esta nueva figuración «labrada», por así decirlo, en los magmas materiales informales, supera la expresión por la simple textura o por la materia-color. En realidad, esta metafiguración ha existido siempre en el informalismo, si no, ¿qué serían los «gestos» de un Kline, Saura o Pollock? Pero se trata de darle más precisión, más relieve, más intensidad, más vida significativa en el campo pictórico.

Uno de los motivos de interés que vemos en esas obras con «elementos tridimensionales» aportadas por Mier es, precisamente, que dichos componentes de pintura solidificada e independiente del soporte, «indican apasionadamente» la nueva precisión de ritmos lineales y de surgimientos de una cierta figuración. Que se prosiga creándolos por este procedimiento o que se tienda a vivificarlos dentro de la sumisión a las dos dimensiones es secundario. La necesidad radica en el hallazgo de nuevas escrituras pictóricas y en el avance hacia lo desconocido, vocación del arte inaugurado por Kandinski y por Max Ernst en la segunda década del siglo XX .

Sistema del informalismo

Correo de las Artes , n.º 10, 1958, s. p.

La modalidad más frecuente del arte de vanguardia, iniciada en 1943 con los *Otages* de Jean Fautrier, intuida en 1948, en Barcelona, por los pintores del grupo Dau al Set y abiertamente representada en España por Antoni Tàpies desde la III Bienal Hispanoamericana, en 1955, ha sido denominada «arte otro», no solo porque su técnica conduce con frecuencia a un mundo distinto, en rigor, que el de la pintura tradicional, sino porque sus imágenes propenden a abismarse en una dirección inédita, abisal, auténticamente «otra», que no debe concebirse como irreal, pero si como mostración de aspectos de la realidad antes desentendidos o desconocidos.

Las imágenes informales se pueden lograr: a) por la técnica; b) por el concepto espacial; c) por la inmersión temática en lo desconocido; d) por la convergencia de dos o más de los factores citados. Por la técnica se puede conducir un tipo de pintura figurativa o abstracta a un estado de descomposición (abocetamiento, mancha informal, borrón, *frottage* , nebulosidad, textura dominante, etc.). Por el espacio se avanza desde el espacio habitual al topológico, es decir, aquel espacio en el cual todas las figuras inventadas o imitadas aparecen intensamente deformadas. Por el tema, la inmersión en lo desconocido puede ser: en metrología habitual (texturas de objetos, realismo de campo limitado, imágenes de mundos subterráneos, submarinos) o en metrologías no habituales (cortes metalográficos o de otras materias, revelados por el microscopio electrónico; aspecto de otros cuerpos celestes, etc.). La verdadera creación informal es aquella que refunde tres posibilidades y que transmuta la creación de tal forma que esta surge como expresión de lo ignoto puro.

De esta suerte, una pintura que solo configure el movimiento de la pasta pictórica, los chorros de óleo sobre el soporte; o que solo se parezca a un muro desconchado, o que solo se aproxime a la superficie lunar —para dar unos ejemplos— será menos profunda, en el sentido más auténtico y recóndito del *art autre* , que aquella que nos conduzca a través de todos esos procedimientos ante una entidad compleja, unificada, desconocida, verdadero mensaje de los universos que el hombre desea explorar desde que los secretos de la

Tierra empiezan a dejar de ser tales. En la práctica, es muy difícil la obtención de semejantes imágenes y la mayoría de pinturas informales caen en la mera plasmación de pinceladas, a pequeño o enorme formato, o en la imitación de fondos submarinos, maderas corroídas por el agua y el fuego, o texturas reveladas por los procedimientos de la ciencia. Este informalismo tiene una base imitativa inconfesada. El informalismo convulso que hace de la preferencia por el espacio topológico, de Miró a Dubuffet, nos entrega imágenes más dramáticas y emanadas del sentimiento. Finalmente, las creaciones dictadas por un concepto absolutamente distinto de la técnica y de la imagen, nos producen un efecto anonadador. El informalismo, por consiguiente, más que un nuevo ismo es un amplio modo de enfocar todos los problemas del espacio, de la forma y de la técnica. Esperamos avanzar más en su análisis y definición.

En la escuela de Barcelona, el informalismo es cultivado por Antoni Tàpies, Modest Cuixart, Alfonso Mier, Joan Josep Tharrats, Joan Vilcasas, Carles Planell, Enrique Tábara y Ángeles Ferrari.

Mark Rothko

Problemas del arte contemporáneo 1, Madrid, enero de 1959, pág. 13

Rothko es en la actualidad, juntamente con Still, Motherwell y Kline, uno de los grandes exponentes de la nueva tendencia que transforma el espacio en campo de fuerzas, la forma en mancha-actividad y la composición en un signo complejo determinado por un poderoso contenido espiritual. Desde 1939, Mark Rothko abandonó el expresionismo figurativo para penetrar en el expresionismo abstracto, comprendiendo que, desde el momento en que los factores esenciales de la imagen artística son los ritmos, ejes, «formas en sí» y colores, el valor ya secundario de la iconografía imitativa pasa a adquirir un significado negativo.

Progresivamente, la obra de este artista ha ido abandonando elementos para sumirse en una simplicidad extrema, cargada de intención y de vida profunda. No podemos dejar de mencionar un caso paralelo, aunque anterior: el del simbolista suizo Ferdinand Hodler, que en sus visiones de lagos y praderas fue eliminando los detalles hasta transmutar en zonas de expresión autónoma, simples y puras como láminas de un raro metal alucinado, las alusiones a la tierra, el mar y el cielo. Solamente unas leves flexiones laterales, o una línea sutilísima de horizonte, servían en esos cuadros para ratificar el carácter todavía externo de la imagen. En Rothko observamos similares composiciones, que surgen por la superposición de varias zonas de diferente magnitud extensional y cromática. Leves fluencias, como de materias en ignición, separan esas franjas, que nunca —en su pureza— llegan a la indiferencia de la tinta plana, antes se revelan cargadas de un interno «movimiento», cuyo secreto ritmo se intensifica por el de los acentos que corroen lateralmente dichas zonas. La densidad, la gravidez, la calma, el flotar de cielos o de sombras, de fuegos o de «aguas superiores», adquiere por el paralelismo de las formas así constituidas una emocionante condición de serenidad, que en algunas telas llega al éxtasis. Esas formas planas, al borde de lo informal y del no ser, nos rememoran aquellas «tinieblas positivas» a que se refirieran los místicos para aludir al anonadamiento que recibe todas la esencias de lo formal, figurativo y objetivo. Pues la «nada mística» no es la destrucción de las naturalezas interiores de las cosas, sino la consunción de su corteza externa en beneficio de

la rica corriente de los magmas interiores, simbólicos de la vida del alma en sus honduras, río que trasciende todas las «formaciones».

Rothko consigue en estas obras variar indefinidamente la relación cuantitativa de sus elementos, y «la materia espacio» que utiliza, aun con su mínima densidad, no permite equívocos ni retrocede a una contraposición factible entre «fondo» y elemento dominante, ni entre espacio como mera ausencia y ocasión, y materia en sí independiente. El simbolismo de la extensión queda intensificado por la profunda sensación de fluencia y de movimiento de esas ligeras pero seguras masas, que semejan bloques de hielo coloreados, pero animadas de unos extraños tropismos hacia la fuga lateral. La obra de Rothko constituye una faceta necesaria en la evolución del arte más reciente, desde la abstracción cromática hacia la textural. Contrapuesta al dinamismo furioso de Pollock y al bizantinismo de los mosaicos de Riopelle, constituye un himno a las expresiones de lo estático en el universo, entendiendo por tal lo que posee un *tempo* lento de maduración, como los grandes ciclos naturales que envuelven al hombre y sostienen su exigua duración. En esa tendencia a la lentitud, al refinamiento de la «economía de medios» y de la variación serial, Mark Rothko muestra su filiación respecto a ciertas doctrinas orientales, y a la vez su auténtica posibilidad de ensoñación, a través de pantallas cuyo perceptible temblor anima como la palpitación de la energía más sutil cada milímetro cuadrado de sus obras.

La obra informalista

Correo de las Artes , n.º 14, febrero de 1959, s. p.

No hay duda de que puede plantearse la interrogación sobre la esencia artística de la creación realizada dentro de las técnicas informales. Pero nuestra respuesta será afirmativa en todo caso. Si el arte es «expresión representada» (Neumann) y la psicología de la forma admite que todos los elementos que pueden aparecer en la existencia espacial poseerán un carácter y una expresión intrínseca, no menos cierto es que la elaboración creadora produce una cierta transformación de dichos elementos hasta constituir con ellos una «representación». Sucede, esto es obvio, que tal representación no es del orden de las acostumbradas en la pintura tradicional, pues no solo se refiere al mundo visual, sino que tampoco concierne al de las figuras abstractas. El proceso característico del arte informal consiste menos en la ausencia de formas claras y precisas que en el abandono de una técnica de traducción de sensaciones o ideas abstractas al orden convencional de lo pictórico, substituyéndola por otra técnica en la que la «realidad» es integrada verdaderamente por medio de acumulación de materias o de reducción del hecho pictórico a su sola substantividad.

El interés por las calidades expresivas de las materias no pictóricas, esencial en artistas como Jean Dubuffet, que amalgama yeso, carbón triturado, goma, barniz, arena, polvo de vidrio y de metales, resina, bramantes deshilachados, arcilla, cemento, etc., es la prueba más inmediata de cuanto decimos y constituye un factor muy frecuente en la creación informalista. La suma de destrucciones y desapariciones de elementos imitados, que imperaban en la pintura tradicional, ha sido compensada por estas adiciones de «materiales del universo» que tienden a convertir la representación en una presentación que, sin embargo, dista de ser bruta y directa por cuanto las amalgamas de materias son concebidas con un criterio artístico y respondiendo a necesidades rigurosas de expresión espiritual. El propio Dubuffet ha dicho siempre que la materia le atrae solo como receptáculo de las fuerzas espirituales. En algunos artistas no se lleva a un grado tal de complejidad la elaboración de la pasta, sino que la materia se plantea con un naturalismo de lo inmediato, ateniéndose a mixturas sencillas y tan «clásicas» ya dentro del arte de nuestro tiempo como la integración

de arena en el óleo, que Georges Braque puso en práctica a partir de 1912, en simultaneidad con sus *papiers collés* . Pero otros pintores dan a la preparación de la «pintura» la importancia que antes se otorgara a la ejecución de bocetos y dibujos preparatorios, por considerar que el efecto expresivo instantáneo de la materia obtenida ya posee de por sí un sentido definido y una potestad de evocación suficiente.

Es difícil substraerse a la analogía con la vieja alquimia, en la cual las inacabables labores de preparación de la «primera materia» eran atendidas con la misma fanática esperanza que las fases finales de la «albedo», la «rubedo» y la presunta obtención del «lapis». Según Piobb, que expone la finalidad y procesos de la alquimia en un lenguaje redundante pero exacto, esa ciencia expresaba la voluntad de abandonar el mundo de la *bereschicht* (fenoménico), para penetrar en el de la *mercabah* (creación en sí), y ello mediante la «evolución de lo intrínseco combinado» y de la «transformación de los aspectos materiales e inmateriales, producida por medio de la más secreta y constante interacción. Como dijimos, Dubuffet ha ratificado el contenidismo auténtico del arte informal y se ha expresado al respecto en los siguientes términos: «He pensado que podrían existir ritmos comunes, sistemas de movimientos idénticos, entre las formas y aspectos que toma a la mirada la materia física y las danzas mentales que se instituyen en el espíritu del hombre. He tenido la impresión, en todo caso, de que ciertas de tales pinturas conducían a representaciones que pueden sorprender al espíritu como una transposición, hecha sensible por la mirada, del funcionamiento de la maquinaria mental, una especie de cinemática del pensamiento; en suma, he aquí por qué las he denominado paisajes mentales».

Esta manifestación, que es todo un programa estético, se halla en relación directa con el automatismo gráfico del surrealismo, al extremo de que nos sentimos tentados a creer que la técnica informal es la verdadera expresión de ese anhelo de poner al descubierto los movimientos elementales del inconsciente, mostrando por las huellas de las presiones, por los resplandores u opacidades de las materias, por las relaciones entre formas topológicas y espacios la actividad y la posición de la psique en un momento dado. No hay duda de que existen artistas que manifiestan unos principios contrarios a los establecidos por Dubuffet, en la línea de las ya lejanas declaraciones de Ernst a

propósito del *collage* y del *frottage* . Esos pintores conceptuarán que la finalidad de sus creaciones es estrictamente plástica, pues, dentro de la técnica informal, se hallarán más cercanos a la estética de la abstracción que a la de cualquier proyección espiritual, romántica, surrealista o sencillamente humana.

Pero a nuestro modo de ver el problema agudo del informalismo, radica justamente en esa lucha entre un criterio plástico sostenido a ultranza y la necesidad de manifestar lo incomunicable. Pues si el informalismo puede ser explicado por una convergencia entre surrealismo y abstracción, no cabe duda de que sus resultados dan lugar a una mutación que pone ante nuestra mirada «otra cosa» distinta de las producidas bajo esos movimientos anteriores. La huella del hombre, la comunicación más exasperada de la energía a la materia, la emoción del espacio en sí, la movilidad latente de las masas y de los campos materiales que parecen imantados y poseídos a veces por extraños tropismos, el contraste entre la superficie relativa de la obra y la absoluta, el simbolismo de las estructuras o «formas interiores» y el de las texturas, cuya gama podría equipararse en cierto modo a la ya explorada desde siglos de los colores, todo ello son los factores fundamentales de la creación informalista. Hay una objetividad mayor que en las búsquedas de profundidad del surrealismo y hay un misterio y una adhesión a la verdad planetaria muy superior a las heladas abstracciones. El pintor usa para conseguir esa emoción —que constituye una revelación sobre un modo de lo humano— tanto las técnicas negativas, triturando, rayando, descomponiendo y estriando, como las positivas de conglobación, mixtura y composición a fin de cuentas. Podemos significar que el informalismo expresa un furioso anhelo humano de poseer la materia, recreándola, marcándola, tatuándola con signos que identifiquen su pertenencia a un ente con Heidegger, «mensajero del ser» y que ha precisado, en un instante de su historia, esa contrastación exasperada.

En su *Homenaje a Gaudí* (1957), que figuró en la exposición del «otro arte», celebrada en la Sala Gaspar en el citado año, Antoni Tàpies compone una zona de expresión intensa, en un ángulo mediante un plato roto pegado al soporte, que se funde con la pintura para exponer la relación entre lo subjetivo y lo objetivo, entre el mundo de la manifestación espiritual y el de las realidades que se contraponen al hombre, pero que le pertenecen con igual derecho. Ya Gaudí —y ello motiva y justifica el homenaje en

cuestión— había integrado en *collages* similares objetos heteróclitos en el techo de la sala de columnas del parque Güell. Y con semejante espíritu creó Kurt Schwitters algunos de sus *merzbau* , en los cuales restos de objetos, sobre los que parece haber pasado el vendaval de la guerra, adquieren un aspecto altamente patético. Pero Tàpies actúa en la pintura estricta y acentúa el sentido plástico de la composición, valor que le ha conferido ese carácter esencial dentro del informalismo hispánico y que ha estimulado a tantos artistas.

Edgar Allan Poe y la pintura informalista

Papeles de Son Armadans , n.º XXXVII, abril de 1959, págs. 93-97

Por lo común, en sus descripciones literarias Edgar Allan Poe se mantuvo en los dominios de nuestro universo habitual, aunque deformando —y a la vez sublimando— líricamente los aspectos de ese mundo, hasta darle en ocasiones los resplandores sanguíneos de las acuarelas de un Nolde. Pero no hay duda de que él vio mucho más lejos y comprendió no solo muchos problemas de la articulación de la vida y la muerte, sino de la conexión del espíritu y de la materia, o las relaciones de la construcción y la destrucción. Así, en *El poder de las palabras* , pudo decir: «... el único objeto de este infinito de materia es ofrecer manantiales infinitos en los cuales pueda saciar el alma esa sed de saber que es en ella inextinguible». Pero son más profundas y valiosas otras manifestaciones suyas en las cuales vemos que comprendió a fondo el paralelismo entre los mundos físico y espiritual, más aún, su casi identidad en lo que se refiere al plano de la expresión y de las analogías que se derivan de la situación de un ser en el mundo, dotado de una duración y de un final, llámase muerte en el organismo vivo, o desagregación en el ser inorgánico. En estas profundizaciones de Poe hacia un «lugar» de coincidencia entre lo consciente y lo inconsciente, lo material y lo psíquico, el cantor de *Ulalume* se halla en una corriente ideológica que pasa por el Novalis de los *Discípulos en Sais* y por el Goethe que dijo: «Lo que está dentro también está fuera».

Así, en *El hundimiento de la casa Usher* , cuento poemático escrito hacia 1839, Edgar Poe afirma: «Me vi obligado a llegar a la insatisfactoria conclusión de que sin duda *hay* combinaciones de objetos naturales muy sencillos que tienen el poder de afectarnos». Esto es, que nada escapa a la ley de la expresión y que una madera vieja, un muro corroído, una mancha de ácido, poseen un «gesto» que nos dice algo específico. Prosigue Poe esbozando un análisis de la que él aún juzgaba «insatisfactoria» y por tanto extraña, indeseable, capacidad objeto de su demostración una vieja casa familiar, deshecha interiormente, pero que mantiene aspectos exteriores engañosos en parte (paralelamente al estado físico y moral del dueño de la casa, Usher), dice: «Las condiciones de la sensibilidad (de lo tectónico) residían, según imaginaba, en el método de colocación de esas piedras, en el orden de su

distribución, así como en el de todas las esponjosidades que las recubrían... y sobre todo en la larga, inmutable *duración* de esa distribución». ¿Acaso no vemos aquí reflejado el sistema de algunos aspectos fundamentales de la pintura más reciente, que produce *determinados* efectos por la calidad y orden de unas estructuras y en especial por la sensación de «duración interminable» producida por los espacios laminados, muertos y vacíos, y por el anhelo del artista, que le llevó justamente a crear *ese* arte, de que una situación así dure lo más posible, conservada en un *in pace* o en un museo?

Poe pretende más, y es que de constituciones formales de ese tipo emana una atmósfera especial, que las domina y que, expandiéndose por el aire, afecta a los contempladores. Así, indica que «en torno a la casa y a la posesión, lo mismo que en las cercanías, flotaba una atmósfera que les era peculiar, *una atmósfera que no tenía afinidad con el aire del cielo* , sino que se desprendía de los árboles *secos* , de las paredes *grises* y del estanque *silencioso* ».

No hay duda de que habrá quienes pretendan que todo esto son invenciones de poeta de lo fantástico, al menos exageraciones de un hombre profundamente minado por el alcohol. Pero resulta que los científicos de hoy dicen y prueban idénticos hechos con las mismas palabras. Así, Paul Guillaume, autor de *La psicología de la forma* , basada en estudios experimentales de Koffka, Köhler y otros, dice: «Percibimos propiedades formales del comportamiento que tienen *por sí mismas* un sentido, un valor [...]. Toda clase de seres, de objetos, de situaciones, tienen una *fisonomía moral* . La teoría de la forma rechaza de nuevo la tesis asociacionista. *Admite que los objetos tienen por sí mismos el carácter de lo extraño, de lo espantoso, de lo irritante, o de lo tranquilo, lo gracioso, lo elegante, etc.* , en virtud de su propia estructura, independientemente de toda experiencia externa del sujeto que los perciba [...]. Se deduce entonces que esos objetos —citados— eran espantosos por sí mismos, que *ciertas combinaciones de líneas, de colores, de sonidos, ciertas formas poseían por sí mismas ese carácter* ».

Guillaume corrobora a lo largo de su interesante libro aspectos particulares de estas aseveraciones y señala que «los hechos psíquicos son formas» (e inversamente) y que «los términos de forma, estructura, organización pertenecen tanto al lenguaje biológico como al psicológico». Fácil es comprender que a partir de este momento no podrá suceder que algunas modalidades de la creación humana, como la música o la pintura y escultura sin

iconografía, dejen de participar del dominio moral que establece sus leyes en la literatura o en la pintura con representaciones de figuras. La pintura informalista, con su frecuente «poesía de la destrucción», no puede situarse en una pretendida zona de inexpresión substancial, de juego plástico, sino que tiene que admitir dos cosas: a) la posibilidad de penetrar intuitivamente en su arcano; y b) la posibilidad de ser analizada científicamente —en su contenido— por procedimientos derivados de la simbología y de la psicología de la forma. Aunque hemos de reconocer que esta segunda forma de intelección no es en modo alguno necesaria para la generalidad de los casos.

Sería erróneo deducir de lo que antecede que haya de considerarse a un artista como destructor activo, aun en el caso de que su obra se halle saturada de sentimientos negativos y se haya creado preferentemente por procesos negativos. El artista produce «documentos», no «manifiestos»; no crea una situación espiritual, sino que la padece. Si la sociedad yugula su voz, con sus valores proféticos, puede verse en situaciones peores, *acaso* , que si la deja actuar libremente. En tanto que sea arte, pues la operación artística es la sublimación de los contenidos trágicos, no la prédica de ellos. En la raíz de muchos destinos terribles encontraremos la culpabilidad de la sociedad mejor que la del artista o el escritor. Véanse los estudios de Baudelaire sobre Poe, al respecto. Y si se trata de una vocación de abismo, hay que consentir que algunos caigan en el pozo de su propio espíritu, si esto les permite mostrar las flores abisales.

Los símbolos tradicionales de Enrique Tábara

Revista , n.º 385, 29 de agosto de 1959, pág. 16

En fecha reciente, el pintor Enrique Tábara Zerna (Guayaquil, 1930) ha accedido a un orden plástico en el cual hallan realización una serie de símbolos tradicionales, reactivos por la violencia del color, por la intensidad de las técnicas, por el carácter incisivo de la gama cromática y, sobre todo, por la autenticidad de la vivencia. En Tábara hay un anhelo de comunión mística con el universo, que se produce a través de ciertos elementos estilísticos y espirituales que poseen un trasfondo racial, a la vez que integran el reflejo de unos ambientes cálidos y densos, primigenios y obsesivos por su lejanía. Es como el recuerdo de una edad de oro perdida en paisajes abandonados, pero cuyas sugestiones vitales permanecen ardiendo en el fondo del corazón. Para dar evidencia plástica a estos impulsos, Tábara ha tenido que retornar, subconscientemente, a las vías de la remota tradición universal, encontrando en las imágenes primitivas, que contraponen y armonizan símbolos geométricos, la manifestación más exacta y secreta. Ningún influjo ideológico ha podido llevarle a este retorno a las fuentes del origen; solo la angustia de sentirse desarraigado de las fuerzas a que debe su existencia pudo obligarle a convertir pinturas concebidas desde el criterio estético en realizaciones que, ante todo, corresponden a los grandes anhelos de su espíritu.

Enrique Tábara comenzó a realizar obras pictóricas dignas de consideración hacia 1950, cuando trabajaba como discípulo del pintor alemán Hans Michaelson, de quien pudo aprender la orientación expresionista y la libertad frente a la coacción académica. La transición entre lo figurativo, muy esquematizado, y lo abstracto se produce en 1953, existiendo dos poderosos nexos entre las obras de uno y otro concepto: la gama cromática, basada en disidencias sensoriales muy agudas, como las del rosa, lila, violado, naranja y azul, en la línea de Gauguin o Gustav Klimt; y la organización discontinua de la forma, lograda mediante puntos y pequeñas manchas, no derivadas de divisionismo óptico, sino nacidas de un sentimiento rítmico, ornamental y primitivo de la composición y de la relación entre el conjunto y el pormenor. Manchas de un rosa ligeramente tintado de azul, con puntos negros, de formas oscilantes entre el ovoide y el huso, constituyen el fondo

de una pintura del citado año, que muestra dos elementos semifigurativos semejantes a árboles o insignias de ritos. Otras obras de este periodo abandonan todo residuo de figuración e incluso pierden la determinación de una línea de base. Series de círculos, rombos y otras formas geométricas se alojan en rectángulos que componen esquemas octogonales, dentro de una gama de matices cremosos y grises. Hay una diferencia en los ejes, una secreta movilidad en los esquemas, una latente posibilidad de expansión. Vemos aquí realizados aquellos principios del arte del Extremo Oriente, denominados de «indelimitación» y de «fragmentación». También debe señalarse la similitud de este sistema compositivo con el orden esquemático-simbólico del arte ornamental de los pueblos aborígenes de América, en especial con el que vemos en los admirables tejidos del pueblo nazca.

Un viaje a España, verificado en 1955, con ocasión de la III Bienal Hispanoamericana, que se celebra en ese año en Barcelona, pone a Tábara en contacto con las tendencias más exasperadas del momento pictórico europeo. Su amor a una libertad ilimitada de la materia y de la forma, a un dinamismo de los elementos en el espacio; su sentido del arte como búsqueda perenne de un camino que ha de conducir al centro interior, a la vez que a la comunicación con todos los humanos, llevan al pintor a la práctica del informalismo. Valora en esta modalidad la emergencia, a un tiempo realista y simbólica, de la materia, la salvaje capacidad de expresión que esta posee en empastes gruesos y ricos, en los que el movimiento lineal puede expresarse por relieves o por incisión. Pero también le atrae ese sentido materno, terreno, que va ligado a la palabra «materia» (madera, madre, y por lo tanto naturaleza), llegando un instante en el que considera a las formas geométricas como meros signos intelectuales, y juzgando que lo importante es remover la realidad material para manifestarse con ella y a través de ella, haciendo que todos sus poros excitados hasta el frenesí por los procedimientos técnicos resulten capacitados para esa comunicación. Se abre entonces un periodo de tres años, entre 1955 y 1958, en el cual Tábara se arroja a un constante experimentalismo, orientando sus búsquedas por contradicción e intentando romper todos los límites y probar todas las posibilidades. Una serie de imágenes de 1956 se basa en una grave restricción cromática, obteniendo una suerte de «paisajes» de materia densa, cremosa, en matices amarillentos, blanquecinos o

grisáceos, con franjas erizadas contrapuestas a zonas casi lisas y a otras en las que aparecen formaciones circulares, como huellas de movimientos o marcas de impresiones. Algunos de estos paisajes sin forma parecen profundizar en un universo caótico; en algunos se intenta casi sistematizar la realidad autónoma así creada, mediante la aparición de segmentos circulares y de elementos rectangulares irregulares, que expresarían ya una polaridad latente y fundamental. En otras pinturas se contrastan texturas atormentadas con fragmentos muertos y helados que se extienden sobre ellas como cielos aplastados y petrificados, dentro de un tipo de composición hasta cierto punto característico del informalismo, texturalista mundial.

En una pintura de 1957, realizada a gran formato con matices rojos, amarillos, ocres y rojos muy obscuros, reaparece de pronto la fragmentación de la forma-materia que distinguía las obras figurativas esquemáticas tanto como las abstracciones de 1953. Toda la superficie de la obra surge sembrada de una especie de grumos de forma irregular, que parecen el resultado extremo de una fracturación laminar, como cuando, en las materias coloidales en mezcla, una provoca la subdivisión interna de la otra, cuajando de gotas el campo bidimensional. Esta pintura realiza plenamente una de las ambiciones esenciales del arte más reciente, en el cual la técnica informalista (predominio de la materia, de la textura, de las líneas y estructuras irregulares, carencia de formas de contorno y de figuras de cierta reconocibilidad) es un simple medio para obtener lo que hemos denominado «imagen ignota», es decir, una composición inventada en la cual el conjunto, como tal, posea un sentido no referenciable con nada de los mundos visuales o geométrico-estructural. Mircea Eliade ha relacionado justamente lo desconocido con lo numinoso.

El interés concedido a la materia, sin embargo, y pese a la autonomía que siempre logra un tratamiento artístico, por sí mismo, lleva algunas imágenes de Tábara a cierta semejanza con fondos de rocas, superficies de piedras semipreciosas o formaciones de lava o cieno, en conjuntos de contrastes conflictivos. Así, en 1958, ejecuta una gran pintura en rosa, gris, carmín y gris violado que reúne en torno a una zona plana y arañada, empastes chorreantes que mantienen el ritmo de la materia, como si esta fuera independiente de lo humano, incluso en la operación creadora. Pero este tipo de imagen es excepcional en la obra de Tábara, que rápidamente

evoluciona hacia una técnica más compleja, mezclando pintura al óleo y esmaltes metálicos, en colores que reverberan y luchan. Una de sus mejores pinturas de este carácter es la denominada *Azul* por su matiz preponderante, en la cual la materia está intensamente subdividida y fracturada, bien en grumos y gránulos, bien en grietas y líneas rectas de *grattage* , que no dejan de obedecer a direcciones regulares, constituyendo redes poligonales casi ocultas por la intensidad de la textura azul brillante, en la cual, como un signo, destaca una franja en U obscura que abre comunicación con la zona superior, angosta, lisa.

Dentro de la técnica descrita, ya en la primavera del año 1958, Enrique Tábara retorna insensiblemente a ciertas formaciones de una «geometría oculta», que de momento surgen veladas por la espectacular magia cromática y metálica. *Círculo luminoso* , del aludido momento, puede ejemplarizar este retorno a lo primigenio y a la simplicidad suprema de unas formas casi regulares, aunque nunca regularizadas ni intervenidas mecánica o intelectualmente, en las que se manifiesta una esperanza de profundización en los arcanos del espíritu. Sobre el gris y la plata brillante, el círculo no corresponde ya a una orden de tipo técnico, sino que se relaciona con todo aquello que su simbolismo encierra y que, por ejemplo, estudia Adama van Scheltema, en *Le centre féminin sacré* , publicando los alineamientos de trilitos de Stonehenge, los bailes en ronda circular, las imágenes votivas en las que un cerco de esa forma encierra un corazón, un agujero o un animal simbólico en su centro, etc. En este periodo, Tábara siente el llamamiento de un sentido del arte que, sin negar las aportaciones de la vasta revolución estética iniciada por el impresionismo a fines del pasado siglo, ni los valores de uso que la misma implica, patentiza valerosamente una protesta y con ella la nostalgia de aquella edad de oro a que antes aludimos y que el pintor personifica en el pasado legendario de su raza americana y en los mundos espirituales de que ella pudo acaso gozar. Pero la unidad universal se impone en su obra, precisamente, por debajo de estas añoranzas de lo primitivo. Y la evolución del pintor le dirige rectamente hacia las imágenes mandálicas, aquellas en las que la contraposición y armonización de rombos, rectángulos, cuadrados y círculos expresa la suprema tendencia a la fusión de los opuestos, es decir, de la luz y las tinieblas, de la materia y del espíritu, del subconsciente y la conciencia.

Lo importante es que este avance hacia los símbolos tradicionales se produce en Tábara con un progreso en la originalidad pictórica de las obras, como tales. *La imagen ignota* antes aludida reina aquí soberanamente, pues si los esquemas de líneas y formas resultantes, como decimos, pueden ser comparados o asimilados a los mandalas del Extremo Oriente o de los aborígenes americanos, pictóricamente las obras logradas mediante su empleo son de un carácter inédito. A la vez, Tábara revaloriza la técnica. Logra una fracturación por así decirlo autónoma de las superficies de óleo mediante la aplicación de agua y excita la gama cromática, en contraposiciones de rojos anaranjados y rosas intensos, de carmines y violados, utilizando también el *collage* de telas y el perforado total del soporte para conseguir acentos intensos y concretos. La recuperación de la forma lleva a un elevado grado de tectonicismo su antiguo informalismo, del que casi no se puede ya conservar el nombre frente a obras semejantes, alguna de las cuales recuerda la planta de un templo. Las composiciones son estáticas; pero, en compensación, la materia es profundamente dinamizada por ritmos lineales apenas perceptibles logrados por frotado y rayado. Las estructuras de hendidura, grieta y relieve de tipo orogénico, de su etapa anterior, desaparecen, y resurgen imágenes que pudieran haber sido símbolos colectivos de la religiosidad innata de los antiguos pueblos. Destacamos varias pinturas de este periodo reciente, que se inicia en setiembre de 1958, con una obra en esquema romboidal, en rojo oscuro, y que llega hasta el momento actual. De grande y rara belleza es la composición rosa que constituye un gran espectáculo con toda la superficie trabajada con rayas y agujeros sin perforación. Se halla enmarcada, como algún frontal románico, y por pura convergencia espiritual, con una serie continua de discos del mismo color, cuyo contacto da la sensación de un movimiento en torno a la superficie dominante. Cuando la técnica y el sentimiento de la imagen están profundamente unidos y muy alejados de lo convencional, el artista «puede crear» composiciones de gran sencillez y tectonicismo sin miedo a recaer en fórmulas superadas o conocidas. Así, vemos otro rectángulo enmarcado por rayas verdes y rojas, poblado internamente por un destructor movimiento de iguales colores, con cuñas rotas que se entrecruzan y mezclan como en una lucha sin término.

Las imágenes de Tábara del carácter estudiado se multiplican, en los últimos meses distinguiéndose por la composición, el color y la

calidad dada a la materia. En muchas de ellas se trata de rectángulos concéntricos; en otras, de contraposiciones de círculos levemente deformados, como para alcanzar la elipse, y rectángulos o rombos. Materias mates o brillantes, armonías hirientes o sordas dan justificación estética a tales obras. Destacamos la gran composición con un óvalo inmerso en un campo rojo anaranjado y rayado, forma poblada de otras formas rectangulares cuya figura y color ocre rosado les dan una calidad a la vez de carnación y de ladrillo. Ejes que apuntan al centro indican claramente cuál es la secreta obsesión del artista que una de sus acuarelas muestra con toda evidencia gracias a su matiz dorado y a su forma de flor. Es la rosa azul la flor de loto, el antiquísimo símbolo del centro que unifica a la vez el interior del hombre y el universo físico y metafísico. Ignoramos cómo saldrá Tábara de este mágico recinto, a la vez informalista y constructivo, místico y sensorial hasta el grito, que se ha creado para vivir en él y manifestarse. Pero esta experiencia será fundamental en su futuro, tanto por la abundancia de posibilidades técnicas experimentadas como por la trascendencia del fin fundamentado con ellas.

Mitología de Marcel Martí

Correo de las Artes , n.º 19, agosto de 1959, s. p.

Una pintura de Kalinowski representa sencillamente cuatro o cinco grandes hojas de plantas que llenan todo el campo pictórico. Esta imagen sugiere indefinibles sensaciones, entre ellas la del húmedo color vegetal, la de la proximidad del reptil, la de una serie indefinida de cortinas verdes, vivas, movedizas, con la irracionalidad de algo que, aun estudiado objetivamente y frecuentado en la costumbre, no se acaba de comprender. Otra pintura de René Magritte tenía el mismo tema, pero las enormes hojas eran azules y rosas, no verdes. Magritte había pintado también, en una playa, junto a la blanquecina línea de las aguas, un grupo de extraños seres, híbridos de paloma y de planta carnosa, de serpiente y de flora. En este mundo de relaciones morfológicas surgen algunas de las esculturas de Marcel Martí, desplazando sus formas aparentemente gaudinianas, por la virtud de la rugosa materia, del matiz sonrosado o verdoso, o por ciertos esquemas radiales que repiten el sistema venoso de las plantas, hacia esos mundos vivos, ignotos, amenazadores a la vez que atrayentes.

En estas obras el volumen se contrae con frecuencia hacia lo bidimensional y el espíritu del relieve da más concreción a la imagen. El gres sigue sumiso los esquemas de curvas irregulares, con frecuencia en forma de lentes biconvexas de hojas vegetales. Lo denso y erizado de la materia, la sensación de peso y dureza, no alteran la alusión esencial de la forma, pero la modifican sugiriendo una petrificación. Nos hallamos entonces como en los cuentos de hadas, ante seres cuyo destino ha exigido esa muerte y caída en lo inorgánico. Los impulsos que pueden haber dado origen a unas formas semejantes y a un tratamiento de esta índole caen fuera de nuestro dominio de observación, pero no las asociaciones de ideas que las figuras despiertan, actuando tanto por la textura como por los ritmos lineales, tanto por el color como por la definición general de los contornos. La escultura no consiste aquí en reproducir seres vivos, existentes en el espacio real, frente al creador. Ni tampoco en intentar formas dotadas de un interés estético, aptas para acompañar familiarmente la mirada y el sentimiento. Son procesos de consolidación objetiva de instintos, presentimientos, ensueños que no han llegado a tomar un aspecto figurativo. La misma

rugosidad de la materia es tema suficiente. Más aún atrae la combinación (todo mito es metáfora y confluencia, metamorfosis y desplazamiento) que simboliza las tensiones contradictorias del deseo; el impulso hacia las alas y los campos celestes y el impulso hacia el barro y el movimiento reptante, el retroceso hacia lo petrificado inorgánico y el avance hacia la claridad de la imagen.

Las obras más profundas del escultor son, pues, las que constituyen integraciones más complejas sin perder la unidad, antes al contrario, obteniéndola por la misma violencia al rojo de las pulsiones anímicas. Estas hojas-alas, con calidad de serpiente, pertenecen al universo de las muchachas-flores del *Parsifal* wagneriano, al universo de los *frottages* de Max Ernst, donde las calidades de una madera veteada, de un saco deshilachado, de una plancha de hierro atacado por el óxido se transmutan en alas de mariposa, ojos de mujer amada, cadenas de montañas entre la bruma, planos de orografías ignotas sublunares o subterráneas. La abstracción no aparece como una fuerza intelectual que arranca determinados aspectos de la realidad natural para elevarlos a la idea pura, sino más bien como resultado de una necesidad de reordenar el mundo, entremezclando algunas de sus apariciones y fenómenos, para que, de este modo, resulte apto para significar las latencias psíquicas del artista: angustias, esperanzas, sombras, luces y, mejor, la mutua interacción de esos contrarios en perenne oposición.

No se trata de «residuos figurativos» propiamente dichos, sino de transcripciones materiales análogas a las fuerzas que hicieron brotar los aspectos cósmicos en cuestión. Las semejanzas se hallan *a posteriori* y fueron encontradas por el creador como en un mágico tanteo sin preparar objetivamente la correlación de huellas y significaciones. De ahí su calidad mística, su ser y no ser, la ambivalencia y ambigüedad intrínsecas que distinguen tales obras. El apartamiento de lo arquitectónico, aun biomórfico, como aparece en tantas estructuras de Gaudí, se debe a esa intromisión de analogías texturales, a esas insensibles aproximaciones a determinados «rostros» de la figuración universal que constituye la Naturaleza. Menos en la roca, e incluso en el fósil, que en la planta, las esculturas de Martí parecen siempre dispuestas a animarse y adquirir movimiento y vida si se derrama sobre ellas el agua milagrosa a que aluden los cuentos que antes mencionábamos y que derivan de la antigua tradición universal. Todo su atractivo, y

también lo que en ellas pueda hallarse de repelente, proviene de esta vecindad que tienen con lo que fue y podría volver a ser. Monumentos de lo detenido y petrificado, diríase que llevan impresa la mirada trágica de la Medusa Gorgona, aquella a quien Perseo hubo de cortar la cabeza sin mirarla directamente. No hemos pretendido analizar contenidos —obvio es decirlo—, sino señalar algunos hechos, como reveladores indicios del subsuelo de un edificio plástico del presente.

Mundo de Modest Cuixart

Revista, n.º 379, 26 de septiembre de 1959, págs. 10-11

Viendo las obras recientes de Modest Cuixart se confirma ese conocimiento, de que la fantasía no es una facultad libre de creación desarraigada, sino un talento para poner de manifiesto, mediante imágenes, los fundamentos que conmueven al hombre —y a cada hombre en particular, sumido en su medio y en el misterio de su origen— para hacer de él un instrumento único e insubstituible del Creador. Cuixart ha pasado de las imágenes relativamente simples de 1958, basadas en la incisión y el *grattage* sobre densas superficies metalizadas, a una exaltación a un tiempo jubilosa y llena de sufrimiento. Su obra suena con una sonoridad mudéjar, como una compilación de himnos y desastres integrados por un tiempo y una tradición, olvidados y aniquilados, y vueltos a resurgir bruscamente. Los místicos fulgores del Zohar y también las lucubraciones de las culturas empeñadas en lograr una simbolización del orden cósmico parecen transparentarse a través de estas imágenes cuixartianas, que no constituyen muros, sino velos multicolores que por lo mismo aluden a una realidad inmóvil situada más allá de las apariencias oscilantes y movedizas, a la vez que luchan por alcanzarla.

Tras de una serie de enormes pinturas de un oro morado como el de los guadamecíes y en las que una caligrafía de ritmo unificado por el relieve de la pasta establecía su tempo a la vez rápido y lento, Cuixart ha pasado a otra estancia de su creación. En ella no ha desaparecido nada esencial de su técnica de 1957-1958. Sigue invadiendo de grafismos y gestos ignotos los campos pictóricos y dando a la expresión más general un timbre cromático semejante a la expresividad de los bajos del metal de la orquesta. Pero sobre la pintura plástica poseída de un oro tornasolado y mate, oscuro a veces como bronce sucio y claro en otras parcelas del espacio como plata dorada, deja que su emoción se transmute en desbordamientos de color, en tumultos de rojo, blanco, azul y violáceo, que nunca llegan a la destrucción barroca de las dos dimensiones, ni a modificar substancialmente el sentido vertical que prevalece en la forma, ni siquiera a imponer sobre la superficie metalizante sus oleadas candentes. Pero la función de estos colores, que surgen como a través del metal, es justamente la de expresar que, bajo la

deslumbradora apariencia de lo metálico, de la armadura tensa y dominante, el corazón habla su idioma de pulsiones que pueden llegar a lo frenético, aunque desde el exterior todo parezca de una claridad tectónica.

Despreciando el gusto tecnicista de la estética de la «estructura-comunicación», que niega la licitud de la rotulación de los cuadros, es decir, el reconocimiento de su poesía mítica, Cuixart acepta para sus pinturas títulos que ora intentan expresar la esencia de la composición, que aluden a las «certidumbres de misterio» que en las obras anidan. En su cuadro *Signos invencibles* perduran las superficies de metal negruzco tratadas con gruesas rayas de ritmos concéntricos que semejan la petrificación de las ondas del éter. Rayas y discos de brillante plata flotan sobre el campo pictórico en cuyo centro vemos unos grafismos muy concretos, pertenecientes a la familia de signos de lo ignorado, ya empleada por Cuixart en 1948 y que sin duda simbolizan la clave del arcano, es decir, el punto sensible donde si *algo* se comprendiera todo sería comprensible. Las calidades visuales y táctiles de este cuadro oscilan entre la sugestión de los cueros islámicos gofrados a que antes hicimos alusión y el pululante bullicio de los antiquísimos metales repujados, fruto de esa «arqueología de lo inmediato» que es otra de las aportaciones del sentimiento del mundo actual, con sus repercusiones sobre la intuición del tiempo. En los signos y grafismos de fondos no se establece contraposición ni casi diferenciación jerárquica. Desde el cubismo, el arte mantiene su línea mayor en la dirección que quiere superar esas contraposiciones formalistas. Todo en la obra ha de surgir como fruto de un cuño.

Una imagen radicalmente ignota es la constituida en el gran cuadro, de un oro negruzco, casi liso, titulado *Expansión integral* . Sobre el fondo tratado como una tinta plana, muy leve de materia, y con graves degradados que aluden a una superposición de horizontes, aparecen discos de tamaños distintos, de un matiz dorado más claro, pero no brillante. Estos círculos flotan a diversas alturas sobre la línea inferior de la composición y parecen poseer todavía el dinamismo que los hizo elevarse en el espacio. Al tiempo, manifiestan unas diferencias de intensidad que los asimilan a distintos puntos de un espacio tridimensional, por lo que la obra adquiere un sentido de extraña e intensa perspectiva. Sin duda, el título de esta obra intenta aclarar que al sentimiento móvil y

expansivo que domina en ella, aún inmovilizado y ensordecido por la monocromía, se agrega la expresión compleja de una ruptura y de algo originariamente biológico. Los discos esparcidos por la superficie de la pintura son como elementos desprendidos de un mismo tronco, realidad que a fin de cuentas no deja de ser ortodoxa en cuanto a las hipótesis sobre el origen de los mundos. Obvio es decir que el interés anímico de obras semejantes reside en el encuentro inconsciente de las verdades por parte del artista, sin que se trate en modo alguno de «ilustraciones» a procesos cósmicos.

La más barroca y atormentada de sus obras recientes, dando a estos conceptos un valor relativo por la contención que siempre se impone en la pintura de Cuixart, es la llamada *Las redes* , conjunto pulsante de formas lineales en relieve que parecen las ornamentaciones de «cuerdas» de cierta cerámica prehistórica, pero que se animan aquí de incomparables fulgores plateados, blancos, azules y negruzcos. Estas redes abisales son casi como meras transcripciones de la idea de organización y sometimiento, que tan insistentemente fue simbolizada desde el Neolítico hasta el periodo románico por el tema de los entrelazados. Sin embargo, el espacio topológico transforma de raíz una imagen de este orden, que pierde aquella regularidad y precisión casi matemática que poseyera en tiempos lejanos, para adquirir un sentimiento convulsivo emparentado con todas las manifestaciones actuales, que casi nunca rechazan lo bimórfico, antes lo insertan como factor condicionante hasta en la geometría, cual se advierte en Gaudí, en Miró o en tantos creadores del presente. La materia de este cuadro cuixartiano es densa y obsesiva, apartándose de la serenidad de estela que poseyeran muchas pinturas del artista en la etapa inmediatamente anterior para tomar una «actitud» cuyo dinamismo movedizo recuerda el de los animales marinos y el de los ritmos del arte cretense, con su correspondiente gama colorista en la que las rocas y los fondos azules y verdes del agua quedan elevados a un registro más agudo y secreto.

No creemos que Cuixart haya producido sus obras últimas sin un auténtico sufrimiento creador. Se trata de aquella «sangre intelectual», rimbaudiana, que vemos claramente significada en una de sus pinturas, titulada por ello *Herida superior* . Superior, porque afecta al alma y no al cuerpo, superior, porque está en lo alto y no en lo bajo, pero sobre todo superior porque es el precio de una superioridad. Y por ello es señal de triunfo. Y por ello su

plasmación exige una inversión de simbolizaciones, apareciendo no roja y ennegrecida, sino blanca y azul, aunque brutalmente desgarrada, en el seno de una forma redonda irregular de oro perforado por ráfagas escarlatas. Este cuadro parece pintado con garras en su totalidad, por el predominio de la técnica del relieve negativo, que tan claramente habla de las presiones que obligan al hombre de nuestro tiempo. La luz blanca y azul discurre por un trozo vertical, más ancho que las demás rayas, en las que domina el ritmo horizontal. La materia tiende a la pulverización en algunas zonas y se abre como crepitante en otras, pero la idea de brillo prevalece en conjunto y eleva el sentido hacia lo afirmativo. Siempre en Cuixart hay esta victoria de lo afirmativo sobre el dolor y la duda. Su angustia le exige, por su carácter combativo, una reacción inmediata y proporcionada, que le lleva, muy hispánicamente, a negar la negación por el solo gesto y al margen de cualquier posibilidad interpretativa.

Con la pintura azul y paisajística, titulada *Quinto cuarto lunar* por su clara alusión a un astro de la noche grabado y ornamentado por señales derivadas de ritos, Cuixart ha querido acaso recordar el mundo Dau al Set, en su misma tensión hacia lo imposible, hacia la «séptima cara del dado» (André Breton) que nunca se encontrará y que por esta misma causa es mucho más real que las otras seis caras (pues la verdad de estas fundaméntase solamente en el orden fenoménico, mientras que aquella séptima se origina en la *necesidad* , en el hambre metafísica del ser humano; en el dos y dos hacen cinco, de Dostoievski). En otras pinturas, como *Escritura del oro* o *Escenografía liminar* , el artista obedece a una exigencia menos precisa y por ello se entrega con más vehemencia a un impulso estricto plástico. En la primera, grandes chorros dorados, a veces rematados en discos de igual metal, aparecen sobre la superficie en distribución irregular y colgante. Como el «fondo» ofrece calidades variables, que van de la sugerencia de una materia sólida y tensa a la oscilación de un ligero velo translúcido, los discos cambian de significado según la zona sobre la que aparezcan. A la izquierda semejan aplicaciones de hierro dorado al fuego sobre una estructura enteramente metálica. A la derecha, simples destellos de la luz sobre el agua. Esta dualidad de manifestación, este gusto por lo inmediato-indudable y por lo lejano inasequible, flotante, perdido tal vez para la eternidad, es lo que nos hace definir el temperamento de Cuixart con términos tan vagos y aproximativos

como mudéjar o mozárabe (¿qué más da que la servidumbre venga de un lado a otro?) y que hallemos en su estructura racial, por así decirlo, un doble componente que alude (acaso triple) a las «Españas» surgidas de la investigación profunda del pasado peninsular.

Pero la obra más importante, y por esta vez coincidente con la grandeza material del formato, es la denominada *Homenaje* , en cuya zona media aparecen dos discos de metal plateado, grabados con grafismos, y otros menores unidos por líneas que semejan cadenas o cordones militares. Otras estructuras metálicas se hallan en diversas áreas de la obra. Pero debajo de ellas, como un cuerpo o un alma abiertos a la contemplación, como un armario de pronto desvelado en su misterio, vemos un surgimiento de olas y humos coloreados que brotan aún con la fuerza de lo naciente, como los cuatro ríos de la fuente del Paraíso. En este *Homenaje* , creemos ver la pintura de una entrega total del artista a la acción creadora, expresándose con fuerza y claridad las distintas estructuras de una superficie aparente y de un trasfondo tumultuoso como la embriaguez o aquella aspiración a la muerte con que termina el *Tristán* wagneriano. Podrá decirse que en estas interpretaciones u otras similares cabe la proyección anímica personal del autor de estas líneas. Pero la psicología de la forma actual, con Köhler, Koffka, Guillaume y otros, opina diferentemente y concebiría todo «exceso interpretativo» más bien como una posesión del hablante por la obra del artista, por considerar que las formas, colores, estructuras *son hechos psíquicos* , inequívocos hasta cierto punto y, por tanto, susceptibles de análisis como los que nosotros intentamos tras largos estudios sobre simbología. Guillaume, un siglo más tarde, confirma la intuición y dice: «Percibimos propiedades formales del comportamiento que tienen por sí mismas un sentido, un valor [...]. Los objetos poseen por sí mismos el carácter de lo extraño, de lo espantoso, de lo irritante o de lo tranquilo, lo gracioso [...]. Ciertas combinaciones de líneas, de colores, ciertas formas poseen por sí mismas ese carácter». Los comentarios son obvios.

La grandeza de la obra de arte consiste precisamente en su aptitud para desencadenar emociones e integrar aspectos del Sentido. La intelección de estos aspectos y la participación en las emociones están condicionadas por la vecindad o lejanía espiritual entre el creador y el que contempla su obra. Pero muchas veces sucede que

quienes se figuran no entender tales o cuales obras de verdad entran en comunicación con ellas, pero confunden su falta de aptitud para racionalizar ese conocimiento inconsciente o emocional con un sistema que existe, pero del que ignoran por completo las vías de acceso. Deseamos, pues, que las obras recientes de Cuixart encuentren amplios círculos de resonancia, aunque esta no siempre vaya acompañada de un esfuerzo para acordar el sentimiento con una interpretación *probable* del origen y fin de dicha actividad configurativa y transinformalista.

Significación de Antoni Tàpies

Revista , n.º 388, 19 de septiembre de 1959, págs. 10-11 y 23

Ha sido dicho que Barcelona es una de las pocas ciudades del mundo con una tradición verdadera de arte contemporáneo. Después de la obra asombrosa de Antoni Gaudí, o coincidiendo con las más agudas expresiones de ella, vino el «periodo azul» de Pablo Picasso. Más tarde surge la creación de Joan Miró, intensa hasta el fanatismo y activa por medio del color y de una forma muy simple, de contornos pulsantes y biomórficos. Después de la Segunda Guerra mundial, tras un corto periodo de retroceso y decadencia, aparece el grupo Dau al Set. Repetidamente suena desde entonces el nombre de Antoni Tàpies (Barcelona, 1923), que consigue mediante sus triunfos evadirse de lo minoritario y llegar al interés de los amplios públicos. Aunque muchos no sigan su evolución, perciben la resonancia. Aunque algunos no quieran o no puedan comprender el sentido intrínseco de su mensaje, ven las incuestionables cualidades plásticas por las que se manifiesta. No se trata solamente de los galardones recibidos en certámenes internacionales, como los premios de la Fundación David Bright y Unesco, en la Bienal de Venecia de 1958, o el Primer Premio del Instituto Carnegie, en Pittsburgh, del mismo año, sino del reconocimiento de que esa escuela española actual, que cada vez se comenta con más interés en amplios círculos, ha sido esencialmente estimulada y orientada por el arte de Tàpies, sobre todo desde las exposiciones de la Sala Gaspar, en Barcelona, y del grupo Phases, en París, de principios de 1955, ratificadas en la III Bienal Hispanoamericana unos meses después, dentro del mismo año.

Las cualidades generales que definen la pintura de Antoni Tàpies son un extremo refinamiento en la materia; el intenso valor expresivo de los espacios que, en cada obra, se fraccionan, en campos de intensidad diferente; el frecuente o casi constante empleo del *grattage* y la incisión como medios para obtener elementos lineales y estructurales; y la riqueza de texturas, nunca obtenidas por técnicas procedistas, sino íntimamente ligadas al clima espiritual de las imágenes a las que corresponden. En su periodo de madurez, que puede considerarse iniciado hacia 1953-1954, Tàpies comienza a elaborar su materia por una mezcla de barnices sintéticos, pigmentos en polvo y minerales pulverizados,

que le permite dar una consistencia de relieve a sus composiciones. Como notas estilísticas fundamentales, hemos de juzgar también la tendencia a la restricción cromática, que se limita en muchas ocasiones al blanco, negro, gris o sepia y sus combinaciones, o a la monocromía de un matiz intenso, como el morado, naranja o azul ultramar. En analogía con esta austeridad en el color, el estilo de Tàpies se muestra siempre contenido, hermético, casi indescifrable; a la vez, rechaza toda expresión exagerada o manifiestamente psicológica. En su arte lo puramente plástico predomina siempre sobre lo simbólico o sobre cualquier tipo de contenidismo. Sus imágenes de este periodo máximamente característico surgen, creemos, de un proceso de «especialización» del sentimiento. Así como en la mente del compositor los estados de ánimo se transforman en melodías, en acordes o en formas sonoras, en Tàpies aparecen bajo el aspecto de imágenes plásticas, cuyas líneas, texturas y colores corresponden a los movimientos del espíritu. Secundariamente, el artista integra en estas formaciones de su pensamiento «sensaciones desplazadas», es decir, reminiscencias o recuerdos conscientes de lo que atrajo su atención, perteneciendo al mundo de lo visual.

Antes de referirnos a una serie de obras que nos parecen la aportación más decisiva y original de Tàpies a la gran corriente del informalismo mundial, queremos trazar de nuevo, sucintamente, la línea de su evolución. En su periodo pre Dau al Set, en 1946-1948, junto con el interés por el *collage* y las «técnicas anómalas» que tanta importancia tienen en el arte del presente, y más característicamente todavía, encontramos una valoración intensa de la materia, de la textura y del procedimiento del *grattage* como elemento configurador. El arrancamiento de las zonas de pasta pone al descubierto el color del fondo imprimado, y estos cromatismos en contraste, ligados a la diferencia de relieve, constituyen el factor emocional dominante en la imagen. Algunas obras de esa etapa son tratadas por empaste positivo, depositando gruesos discontinuos que juegan con rastros lineales y con efectos lumínicos derivados de los contrastes de tonos siempre en un mundo ambiguo con lo figurativo esquemático, en relación con algunas pictografías de Miró, pero sin ningún contacto con el estilo del maestro de Montroig en lo que se refiere al procedimiento y al aspecto general de la obra. Tras una corta etapa en la que el color se intensifica, manteniéndose el grueso empaste, Tàpies, en 1948, evoluciona

hacia una modalidad más laminada, en la que los espacios son como pantallas flotantes en movilidad, poblados por escrituras misteriosas y figuraciones que oscilan, entre lo lírico y lo mágico. Aunque entre 1949 y 1952 la materia se reduce a un mínimo, el *grattage* sigue siendo el procedimiento preferido por el artista para crear sus fantasmales imágenes, en las que un acercamiento a la realidad —en 1950-1951— es compensado luego con un abandono de todo factor ilustrativo en beneficio de los puros elementos plásticos. Así, en 1952, da comienzo su etapa abstracta, en la cual la atmósfera mantiene casi siempre una tensión extraña, por lo que llamaríamos proximidad o inminencia de posibles metamorfosis. Los colores producen efectos contrarios a su naturaleza en ocasiones y los matices cálidos parecen retroceder hacia lo lejano, mientras los fríos avanzan y se imponen con nitidez.

En 1953, Tàpies ahonda progresivamente en la pasión de la materia, como si hubiera comprendido que esta no puede ser contrapuesta al espíritu y que ambos son, si no sinónimos, hermanos gemelos que mutuamente se exigen y condicionan. Sin darse plena cuenta de ello, avanza hacia una síntesis y a la vez hacia una simplificación. La pasta adquiere una vibración dolorosa, en íntima unión con el color, que llega a los acordes más patéticos. En esa etapa, denominada «transverberativa», Tàpies se halla ya en pleno informalismo, tanto por el poder emergente de la materia y la excitada intensidad de las texturas como por las deformaciones lineal-estructurales —que delatan un espacio topológico—. Su arte llega a fundamentarse en la contraposición entre el sentido dramático de las superficies dominadas por una materia sorda, densa y por lo común monocromática, y la nerviosa intención de un sistema de rayados de distintas intensidades y orientaciones rítmicas, desde sutiles redes hasta gestos que ahondan y resquebrajan la materia como grietas. Algunas de sus imágenes parecen inspiradas por formas sonoras; en otras se diría que prevalecen impresiones visuales ligadas a la huella del tiempo sobre materias diversas, como las maderas desvencijadas y agrietadas, los hierros recubiertos de óxido, o los estratos rocosos heridos por la erosión y la violencia de los agentes naturales. Pero en todos los casos nunca se trata de un realismo de «campo restringido», sino —en la línea que pasa por el expresionismo— de una proyección psíquica que no solo pone en valor esos elementos sensoriales, sino que parece fundamentarlos y habitarlos en su esencia, también en la

trayectoria ideológica que se refiere al universo como un «inmenso repertorio de signos», desde Athanasius Kircher a Hermann Hesse y a los psicólogos de la Gestalttheorie, pasando por las premoniciones de Edgar Allan Poe, Gérard de Nerval, Novalis y otros.

La evolución siguiente de Tàpies, entre 1955 y 1959, le conduce a una jerarquización y agrupación de los factores de expresión emotiva. Muchas de sus obras contraponen amplios espacios libres, con frecuencia mates y lúgubres como zonas muertas, a otras áreas de excitada textura, de violencia rítmica contraída hasta la furia. Otras imágenes profundizan en un nuevo equilibrio entre la composición y la descomposición, o se dirigen hacia el hallazgo de imágenes desconocidas, bien por transformación de las contempladas o por síntesis, en las que los componentes no pueden ser discernidos ni separados. Muchas imágenes con franjas, agujeros, rayas, bolsas de materia, aparecen junto a otras con incisiones semejantes a signos de antiguos alfabetos. La intensidad es corregida muchas veces por un anhelo de simplicidad y ello no va en detrimento de su efecto, sino que, manteniéndolo, le otorga un mayor refinamiento. Prosigue la contención en el color, y la mayoría de los cuadros tapianos recientes son ocres, marrones, negros, grises o blancos, intercalándose otros en los que un matiz intenso y vibrante se sobrepone a lo textual y lo somete a su imperio, como en los *klangfarben* atonales.

Pero queremos referirnos en particular a una serie de imágenes descubiertas por Tàpies desde 1955, progresivamente aclaradas y simplificadas y a las que anteriormente hicimos alusión. Se trata de unas composiciones en las cuales el pintor obtiene una síntesis de lo formal-informal, por medio de una sistemática e inspirada inserción de factores tectónicos, casi absolutamente regulares dentro del campo magnetizado de su materia expresante. Se diría que esas imágenes, si no todas, algunas de ellas, son abstractas, de no ser porque su aparición en el seno del sistema tapiano las deforma y transforma radicalmente, haciendo de ellas «otra cosa». Herméticas, silentes, poseídas de una quietud rítmica extrema, estas obras son lo más personal del artista y constituyen una nueva modalidad de expresión dentro del informalismo mundial y, así, del arte más reciente. Debe relacionarse con ellas otra serie de imágenes, paralelas, en las que la emoción de lo regular es dada por procedimientos discontinuos, por series de puntos, huellas, rastros, ora cuadrados, circulares, lenticulares, etc. A veces, estas líneas de

huellas tienen el ritmo de las pisadas humanas. A veces, se ordenan casi con una regularidad perfecta, pero en los ejemplos más emocionantes hay una síntesis de lo regular-irregular que pone de manifiesto las tensiones anímicas del pintor, recordando —en un universo morfológico enteramente distinto— algunas creaciones suprematistas.

Pero la emoción discontinua se somete en otras pinturas a efectos y esquemas continuos y tectónicos. Una especie de improntas en cera caliente o en ceniza semejan esas imágenes oscuras, donde se diseñan arcos de rara curvatura, puertas que no dan a parte alguna, cielos o abismos diferentes de los que conocíamos.

Volviendo a la serie más tectónica y, por así decirlo, racional, hallamos sus raíces en una pintura de 1955, con una forma elipsoidal en su zona superior, mientras el campo rectangular inferior parece casi dividido en dos partes iguales por una línea vertical. Se aclara considerablemente la voluntad intencional de esta fase en obras de los años siguientes hasta la hora presente, y que surgen alternadas con otra manifestación más exclusivamente informal, es decir, constituidas por formas de máxima irregularidad. Así, la gran pintura en gris pizarra de 1956, con una estructura rectangular que semeja un ara de piedra en cuyo interior se aloja un disco herido por perforaciones. O la más serena imagen del año 1957, en la cual el esquema rectangular cae desde arriba, como en la «ornamentación colgada» del periodo plateresco. Solo cinco profundas huellas, casi agujeros, situados abajo, y otras dos marcas laterales, como roturas, completan la composición. En 1958, Tàpies realiza numerosas imágenes de este carácter, por lo común en formato horizontal y en tamaño casi de frontal de altar. Una de estas obras, enteramente blanca, muestra un grueso círculo de materia en el interior de un campo rectangular y de un ancho marco de idéntica estructura. Otra obra de color siena, con esa calidad pulverulenta de las obras tapianas, muestra dos elementos rectangulares y simétricos en su interior, en color marfil. Si estas imágenes no nos parecen mandálicas no es por su composición, que puede haber ejercido influencia en algunos pintores, sino porque en ellas lo plástico prevalece tan decisivamente sobre lo mental (lo que no acontece en obras de otros artistas) que casi oculta ese sentido.

En el año actual, las pinturas tectónicas de Tàpies todavía adquieren una mayor pureza plástica por la simplicidad de sus estructuras y por la regularización de su materia. Ejemplos

admirables de este concepto reciente son las dos obras en color blanco de mármol, casi escindidas en dos mitades por una recta vertical. Una de ellas completa la imagen por un rectángulo incidido situado en el centro. La otra, por cuatro huellas dispuestas a los lados, elementos que solo sirven, diríamos, para exaltar la apasionada belleza de la materia-superficie. Otra obra reciente muestra cuatro cuadrados en los cuatro ángulos del laminado espacio, no turbado por ningún otro elemento. Acaso estas imágenes simbolizan —menos subjetivamente y con validez para toda la estética actual— un anhelo de orden y de claridad dentro o sobre el mundo de la materia. Sea como fuere, exponen imágenes-sentimientos que no hubieran podido predecirse en el momento en que las convulsivas exasperaciones de Pollock o Wols establecían los ejes dominantes en el arte. Posiblemente, estas obras son signos de una nueva orientación y en ellas Tàpies establece unos principios de tanta o más trascendencia que los que dirigieron sus inicios creadores.

Antonio Suárez

Catálogo. Ateneo de Madrid, octubre de 1959

La pintura de Antonio Suárez (Gijón, 1923) constituye, en el rico panorama del arte hispánico del presente, uno de los más claros ejemplos de la íntima unión entre técnica e imagen. Más aún, lleva a sus últimas consecuencias uno de los principios distintivos de la estética del siglo xx : unificación de iconografía y manera, por absoluta inversión de los términos, de modo que la pincelada y la estructura no se ponen al servicio de un «asunto», siquiera abstracto, sino que, por el contrario, la imagen es en cada obra el resultado de una ampliación exterior y de una expansión interna del mismo procedimiento técnico. De otro lado, este no debe concebirse como algo formalista, rutinario o inmanente, sino como una violenta manifestación espontánea del temple del artista, portador en consecuencia de los latidos de su corazón, de las visiones de sus sueños, de los aconteceres de su historia personal y de las particularidades de su formación espiritual, con sus abismos y sus jardines donde puede haber pájaros o dragones.

Cada pincelada se abre paso en el campo pictórico y no se somete a ningún concepto previo: se expresa solo a sí misma y a la materia que deposita sobre la tela. Esta materia, cálida, espesa, tan relacionada con la sangre, incrementa su parecido con toda suerte de savia por ese «crecimiento» que añade una onda a otra, una limitación lineal a otra, un empaste a su vecino, determinando el carácter de cada pormenor por la intensidad y dirección original del ritmo que impulsa el movimiento, lo genera y sostiene. La composición se crea por el peculiar sentido que en cada obra procede de esa expansión de pormenores expresivos. Por todo ello, los cuadros de Antonio Suárez hacen un llamamiento instantáneo a nuestra cordialidad: solicitan una adhesión entera o un olvido, pero no se conforman con una atención sensorial-intelectual. Son hechos vitales, proyecciones de una fuerza viviente, que desean permanecer como signos de esa misma potencia sin perder un ápice de ella con el transcurso del tiempo. El logro variable del artista radica en la intensidad con que pueda en cada momento de su hacer dar luz y perennidad a esa afirmación y en la belleza que consiga infundir al resultado de un anhelo semejante. El elemento rítmico-cromático — que no puede ser diferenciado de la materia, pues con ella establece

la necesidad de unas dimensiones dadas para cada estructura— es el más directo agente de manifestación que posee el espíritu del artista. Por su progresiva acción sobre el soporte crea una dualidad espacial: el espacio previo y neutro de dos dimensiones del soporte se ve invadido por el espacio multivalente y pulsante, vivo como un chorro de sangre que brota de la arteria cortada, que crea la acción pictórica. La gracia y el riesgo del artista radican en exaltar las posibilidades de una manera tan escueta, a la vez que en mantenerse dentro de sus dominios, sin pasar a nuevas experiencias con la forma-emanación, al menos hasta conocer todos los secretos que el procedimiento pueda atesorar y sensibilizar.

Las pinturas de Suárez, desde cierto ángulo de visión, podrían ser llamadas «autorretratos», pero no deben tenerse prejuicios hoy contra todo lo que pudiera ser tildado de subjetivismo. Pues con la exploración a fondo de las subjetividades valederas —hasta topar con los confines de lo factible—, la gloria máxima de la pintura del presente habrá de consistir, sin duda, en la definición de un nuevo reino de lo objetivo: el de la imaginación de la forma, la calidad y el color puros, dominio tan coherente y autónomo como el escondido empíreo de los «universales», que Platón transformó en otra esfera celeste.

Antonio Saura y su pintura

Correo de las Artes, n.º 17, mayo de 1959, s. p.

Antonio Saura (Huesca, 1930) es un pintor que concibe el arte como una actividad y un combate. Es decir, su creación no es una producción de objetos destinados a la contemplación más que en segundo término. La idea de la belleza no le mueve y en esto es fundamental, tradicionalmente hispánico. Lo que verdadera y profundamente le interesa, le obsesiona, es el hombre, el hombre como campo de batalla entre las fuerzas del espacio y del tiempo, de la reclusión y de la expansión, del pulsar de la existencia y del asimilar la no existencia.

Saura Atares empezó a pintar en 1947, sintiéndose atraído por el surrealismo, en el que valoraba la capacidad de íntima contradicción, de síntesis de opuestos, no menos que la apertura hacia remotos horizontes ignorados. El paisaje como estado de ánimo, el objeto como petrificación de unos poderes ignotos, la composición como metamorfosis de los ambientes impuestos por el esclavizado existir normal, atraían al pintor con una fuerza poderosa, con su ambigua mixtura de poesía y subversión del orden reconocido como tal. Los fondos maternos y terribles de la naturaleza, donde la crueldad, el candor, el amor y la destrucción apenas se distinguen entre sí, facilitaban sus símbolos y expresiones. El color amarillo, como una velocidad de fuga imantada por el sol; el color rojo, como una extensión de sangre y de esplendor. El misterio de las formas, cada una con sus posibilidades y sus luchas. La conjunción de las líneas y los colores, de las figuras y los espacios imaginados, de las calidades y las técnicas en una transformación progresiva hacia los abismos del ser.

Cuando Antonio Saura llegó a París, en 1953, llevaba consigo unos años de experiencia en el dibujo y en la pintura. Su versión del universo biomórfico poseía una inocencia espectral, una lucidez que lo mismo pertenecía al mundo de la ciencia que al de un cuento de hadas. Fondos degradados, tintados en monocromía. Rayados obsesionantes. Líricas deformaciones y residuos manieristas de unos ángeles despertados en su lecho de flores carnívoras, poblaban sus óleos y sus *gouaches* con una fantasmagoría ambivalente, pura y febril, cruel y dulce, fantástica y al mismo tiempo real como los lóbulos de nuestras orejas. Esta sensación de abrir comunicaciones

entre la realidad y la irrealidad, y de mantenerlas abiertas como unas venas manando sangre, era sin duda el principal atractivo de una creación así. Antonio Saura la utilizaba para combatir los muros que le obstaculizaban, para concitar las negaciones y los tabús sociales, para destruir los decretos que en su pensamiento mantenían en actividad tales fuerzas adversas. El pintor había pasado por una larga enfermedad, en ese periodo en el que la adolescencia se transmuta en juventud, a través de una selva de presentimientos dolorosos y de esperanzas amenazadas en su misma raíz. Saura esperó sin duda que la surrealidad le diera entonces lo que le negara la realidad. Y por eso, en París, se unió al surrealismo, del que solo un año más tarde, en 1954, debía separarse por cuestiones ideológicas, en unión de Simon Hantaï.

De este periodo surrealista de Saura, entre 1951 y 1954, destacamos imágenes como *Sol negro* , en amarillo, blanco y anaranjado, con el uso dominante de la técnica del *grattage* . En otras pinturas utilizó gamas cromáticas muy variadas y sutiles, en tintas casi planas, con matices verde, azul, malva, rosa anaranjado. En su repertorio formal dominan unos elementos que por la calidad táctil son muy equívocos, oscilando entre el hueso y la hoja, la flor y la carne. Son formas flotantes, símbolos de la vida en su secreto nacer, parecidas a orquídeas o a seres en periodo de metamorfosis y con frecuencia están agujereadas para simbolizar la cesión al deseo, la abertura ante cualquier fuerza de penetración. Pero, desde 1953, ese mundo va siendo sometido a un tratamiento cada vez más dramático. Un linealismo intenso prevalece y el color se reduce en proporción inversa. La superación de la época de la enfermedad, con sus ensueños y privaciones, la lucha agotadora por descubrirse a sí mismo, por superar influencias menos estéticas que espirituales —Miró, Klee, Tanguy— y, sobre todo, el descubrimiento de un trasfondo rebelde y violento, llevan a Saura a desprenderse de su iconografía descrita y, a la vez, a separarse del grupo surrealista de París. Hubo de darse cuenta de que lo verdaderamente importante del surrealismo, el concepto vivido y no solo pensado o supuesto de un «realismo abierto», podía mantenerse activo fuera de los estrechos límites de una política de excesivas y no siempre acertadas exigencias ideológicas. De otro lado, ya en 1953, Antonio Saura había penetrado como por azar en el mundo de las expresiones informales —iniciadas en el periodo 1943-1948— y que habían de imponerse con seguridad en el arte mundial como

tendencia absorbente y dominante. La transición del naturalismo al surrealismo permitía al artista manifestar la transformación de los objetos cuando pasan del orden causal del espacio-tiempo al orden emocional cuyas asociaciones se producen por intensidad y analogía. Pero el informalismo había de permitir al creador expresar la pura esencia de la «actividad transformante», el movimiento a una vez dramático y lírico, objetivo y subjetivo, su incesante cinta que pasa y repasa a través de la materia y del pensamiento, cosiendo íntimamente la destrucción y la construcción.

Saura había llegado al reino de lo informal por el empleo de la mancha y por una técnica especial de sucesivos recubrimientos del soporte para arrancar luego capas de color de diversa profundidad mediante un útil de goma rígida. Obtenía así formas de peculiar calidad háptica, llenas de extrañas sugerencias y en las que la configuración apenas poseía valor ante el interés de la textura y el vigor del ritmo, en anchas líneas como segmentos cilíndricos o como bandas entrecruzadas. Una convergencia con diversos factores de la estética más reciente hubo de producirse entonces. En 1955, a su retorno a España, Saura se hallaba en conocimiento de los grandes logros del arte nuevo, desde sus inicios casi ignorados en 1922-1923, con las acuarelas de Hartung y algunas imágenes de Fautrier, a las feroces y con todo esteticistas pinturas de Willem de Kooning, los laberintos lineales de Tobey, o las nerviosas, lumínicas, exasperadas estructuras de Wols. Saura regresó a España para poder ser más él, y se dirigió a Cuenca, donde fijó su residencia. Allí, a fines del citado año, abandonó el uso del color y se entregó a la pintura por sí misma, entablando una lucha desesperada entre el sí y el no, entre el blanco y el negro. Grandes brochazos, rayas como heridas practicadas con el palo del pincel, movimientos que rompen para construir y destruyen para componer conjuntos en un espacio que se identifica con el patético gesto de la materia pictórica, constituyeron desde entonces todo el tema, todo el proceso técnico del artista. La variedad de imágenes que Saura ha logrado en los últimos tres años, no abandonando esos estrechos límites, es prácticamente inagotable. En alguna obra se ha aproximado a lo figurativo, aunque deshecho, como para dar el estado final de los más dramáticos esquematismos de Picasso. A veces, su conflagración de cintas bitonales parece una caligrafía exaltada y magnificada; a veces, la confusión de rayas y de empastes produce

sensaciones de violenta luz y de reptantes tinieblas. Pero siempre es el mismo autodespedazarse, la misma protesta que se sostiene en una afirmación exasperada, la misma afirmación que se apoya en una rebeldía sin freno ni cuartel. En fecha reciente, Saura ha permitido que los tonos ocres y sepias pasen a participar en esa lucha. Con ello admite que el sentido de la tierra puede alzarse hasta un conflicto metafísico y participar de él. Con ello ha dado un paso hacia una más profunda humanización. ¿Conseguirá algún día dominar ese hervoroso universo que proyecta y detenerlo en un éxtasis estático?

La obra de Pablo Serrano

Papeles de Son Armadans , n.º XLV, diciembre de 1959, págs. 324-331

Desde el ángulo del contenido, las obras recientes de Pablo Serrano (Crivillén, Teruel, 1910) parecen exponer un conflicto espiritual no desemejante al que motivó, creemos, las densas redes lineales y los motivos laberínticos que se desarrollan desde el Neolítico hasta la magnifica floración del arte irlandés, entre los siglos VII y IX. Obvio es decir que las expresiones han sido trasladadas, desde un universo de símbolos inspirados en los ritmos naturales de las ondas del mar y de los movimientos reptantes de los animales ctónicos, a otro mundo en el que la ciencia y la técnica parecen ordenar secretamente su sistema. Obras profundamente conceptuales y hasta cierto punto dogmáticas, estas esculturas en hierro —ejecutadas por soldadura de segmentos de varilla o tubo— sintetizan la integración de todos los posibles dualismos, como los de lo estático y lo dinámico, lo formal y lo informal, lo interior y lo exterior, lo continuo y lo discontinuo e incluso lo presente y lo ausente. El artista parte de un cuerpo físico, comúnmente de madera, que «desarrolla» mediante una proyección y transcripción en hierro de sus aristas, organizando en torno a ese objeto una verdadera jaula capaz de expresarlo tanto como de contenerlo. En el interior del volumen supone un haz de fuerzas de emanación, que corresponderían a los ejes de simetría de un sistema cristalográfico. Pero también considera la existencia de unas fuerzas contrarias que parten del espacio exterior, experimentado como caos (según el decir de Otto Weininger), y que materializa una contraria construcción, si así puede llamarse. Luego quema el objeto situado en el interior de su doble estructura de ritmos de hierro y estos permanecen manifestando todo el juego de potencias que vibra en torno a un cuerpo, dentro de las contraposiciones y ambitendencias precitadas. En alguna de sus obras más recientes, restaura el objeto interior creándolo en la misma materia que la estructura lineal, pero insertando en sus superficies una oscura expresión destructiva por medio de corrosiones realizadas con la llama del soplete. Una de sus esculturas últimas, de dorado bronce, con un cubo hueco medio malherido por ese procedimiento, se envuelve en ritmos que ora huyen sin dar la sensación de un posible final, como si los

segmentos rectilíneos en barra de sección cuadrada fuesen rectas eternas, ora se recogen en abanicos de líneas que recuerdan al instrumento de música. Un dramatismo espacial, un fulgor, un extraño sentido de «imagen ignota», de símbolo de cuanto desconocido rodea al hombre, en esta hora marginal en que se asoma a lo sidéreo, imperan en torno a imágenes como esta. Su mismo carácter de realidad, que le otorgan la materia y la tercera dimensión, permanece como en suspenso, mientras la imaginación del que contempla encuentra las coordenadas posibles para situar en su cosmovisión la tendencia de la obra, cuyo dinamismo acentúa Serrano por una marcada propensión a valorar los ejes diagonales y las posiciones asimétricas de la pieza.

Para llegar a su concepto vigente en la actualidad, el escultor ha tenido que recorrer la vía de una larga y lenta evolución, desde la estética de esa ambigua zona que se extiende entre un naturalismo imitativo de las formas exteriores y la violencia de una estereotomía ávida de dar al espacio y a la «geometría latente» las mayores posibilidades de expresión. Desde 1940 se inicia la carrera de Pablo Serrano, propiamente dicha, pero solo en 1946 y hallándose todavía en el Uruguay (a donde se trasladara en 1930) dan comienzo sus experiencias abstractas, pudiendo tener parte en ello su amistad con Torres García, el pintor del «universalismo constructivo». Tras el expresionismo agudizado de la etapa 1952-1955, el artista, radicado ya en España, emprende el proceso demoledor que le llevará al descubrimiento de una belleza asensuada y de un rigor en el que lo espiritual se lleva a los linderos con lo técnico, lo que, de otro lado, caracteriza muchas corrientes de lo contemporáneo, desde el neoplasticismo a la dodecafonía de los atonalistas guiados por Schoenberg. En 1955-1956, Serrano se interesa por las escorias de hierro, por los objetos perdidos, por la expresividad rotunda, serena a veces, atormentada en ocasiones, pero siempre enigmática y «otra» de objetos como las raíces retorcidas, los cantos rodados, los trozos de madera medio carbonizados o abandonados por el mar en las playas. Estos «residuos» simbolizan para su inconsciente cuantos restos de la vida superior van quedando al margen del orden necesario, pero adquieren al ser contemplados y estimados una nueva autonomía. Parte de lo discontinuo para organizar un mundo nuevo, mediante un proceso que podemos sin forzar las cosas situar en analogía con la fase alquímica de la *putrefactio* o *nigredo* , en la que la oscuridad, la muerte, la fragmentación son condiciones

ineludibles para el surgimiento de la nueva vida. Muchas obras de este periodo parecen trozos de viejos navíos, restos de máquinas abandonadas e inútiles. Otros objetos escultóricos aluden por su mayor simplicidad a los esquemas de la figura humana o de figuras animales, desde el insecto al reptil. La complejidad incrementa las incógnitas en las piezas que integran obra de ensamble metálico con huesos, piedras pulimentadas por las aguas u otras cosas halladas al azar. La evolución inmediata de Serrano se produce por una búsqueda de simplicidad creciente, abandonándose las alusiones de la vasta morfología por un estilo en el que las cualidades inherentes al elemento de metal brillan por sí mismas. La belleza de una plancha perforada por gruesos clavos, de un fragmento en ángulo curvilíneo, de una espiga elevándose en amplio gesto hacia la altura o envolviendo el espacio como un signo de ligado musical se imponen sobre el caos de yuxtaposiciones patéticas.

Paralelamente, Serrano va concediendo más interés al color del hierro sin herrumbre y al del acero, y a la vez crea estructuras que deben menos a la forma natural del elemento tomado como punto de partida. Intercala dibujos entre sus trabajos de soldadura y de corte con soplete, y valora el factor lineal con todas sus posibilidades de entrecruzamiento y ocupación o desocupación del espacio, cada vez con más intensidad. En 1958 predomina en su obra un sentido ampliamente dinámico; algunas de sus esculturas parecen el resultado de una forma que ha explotado súbitamente. Su avance ulterior le conduce a un análisis profundo del espacio, al interés por la contraposición constante de lo regular y lo irregular. Graciosos o dramáticos juegos de ritmos ensamblan líneas curvas en sistemas en los que prevalecen las rectas. Muchas piezas de esta etapa expresan el «movimiento» invisible de las fuerzas que confluyen al interior de un cuerpo desde el ámbito circundante, o que emanan desde dicho centro hacia lo exterior. El metal es tratado como una materia patética, dotada de huellas e irregularidades, pero progresivamente el artista valora más la limpia línea del segmento de varilla y la forma «vacía» que una conjunción de elementos de este orden puede engendrar. Mientras trabaja y busca una salida a sus impulsos de formación y deformación, no deja de especular sobre las cualidades espaciales, de modo que descubre a un tiempo las estructuras que necesita para expresarse y los conceptos que exponen la dogmática de su plástica. La contraposición del «espacio como caos» y del «objeto como

cosmos» llega a un extremo interés en muchas de sus creaciones de los años últimos, interés que dimana, a un tiempo, del modo en que el escultor llega a hacernos sentir la importancia metafísica de su «idea», y de los contenidos que, *a posteriori* , los sistemas de ensamblamiento así constituidos tienen la potestad de manifestar. Incluso si prescindimos en nuestra visión del aparato teórico que sustenta la creación de Serrano, nos encontramos con que la obra actual que realiza ha conseguido modificar el sistema de abstracción, por así decirlo empírica, a que llegó años atrás por la simple estructuración de piezas sueltas. El hierro y el bronce, reducidos a elementos vectoriales de intensa expresividad, manifiestan una formidable energía —entre la que presentimos en los «modelos» atómicos y la que comprobamos en la cruel contextura de las arañas— sensibilizando el empuje de las fuerzas que juegan en el interior de la materia. Esta violencia vibra con toda su hiriente furia en muchas obras, pero se matiza de lírica claridad en otras, por la continua interpretación del vacío con su aportación de lo lumínico. Aquellos «volúmenes virtuales» de Gargallo, se hallan justificados ahora por el sentido que ha sido descubierto a sus más extremas consecuencias. Creemos que el concepto de la dualidad espacial, patentizado en las estructuras de Serrano, posee en sí tanta importancia como los descubrimientos de Calder en torno a las relaciones entre materia, espacio y movimiento Y cuando Serrano deja en el interior de una de sus esculturas-jaulas el triste objeto lamido por las llamas, nos encontramos ante una de las expresiones menos conceptuales, más directas y terribles que ha podido crear el arte contemporáneo. Vemos la prisión de la que nunca podremos salir. La prisión esencial que toda manifestación crea a lo manifestado.

La pintura de Modest Cuixart

Art International, vol. 1, 1959-1960

Modest Cuixart (Barcelona, 1925) realiza sus primeras obras importantes en 1948, concediendo a la materia un profundo interés, pero sometiéndola al dominio de ciertos elementos, como las redes lineales y los signos, que exponen el sentimiento del mundo del artista, que considera las formas como una caligrafía secreta cuya clave se ha perdido y que aborda la creación de arte como un intento siempre renovado de encontrar el camino de acceso al centro de ese conocimiento, el «palacio de plata» de que nos habla la cábala. En conjunto, la evolución de este pintor significa un esfuerzo constante por superar lo que en la llamada abstracción pueda haber de arbitrario o meramente intelectual. Por ello sus búsquedas reactivan una serie de fenómenos estéticos concomitantes y muchas de sus obras aparecen ante nosotros con el secular prestigio de las estelas neolíticas, de los laberínticos repujados de la orfebrería bárbara, de los fondos de los retablos góticos o de los cálidos gofrados de los guadamecíes, cueros morados, áureos y rojos del islam, cuya calidad evoca las resonancias más misteriosas de los bajos del metal y madera de una orquesta.

Pero no se trata de una influencia arqueológica, sino de una pasión por los problemas aparentemente superados que impulsaron a las viejas culturas a elaborar sus sistemas de signos y de símbolos. En el transcurso de los años que median entre 1948 y el presente, Cuixart ha ido analizando con su pasión creadora todos esos registros, corroborando que acaso el movimiento no figurativo de nuestro tiempo haya de ser contemplado bajo un aspecto ideológico aún no bien comprensible, pero superando desde luego los estrictos puntos de vista plásticos. El enfrentamiento con estas fuerzas espirituales se ha ido produciendo de modo progresivo, y el hecho capital, que otorga un sentido coherente a toda la evolución del pintor, consiste precisamente en demostrar que la materia, como la forma o más todavía que ella, es portadora del mensaje del cosmos y que el trabajo con los «materiales del universo», con las texturas, los ritmos, los metales y los pigmentos es un medio para acceder a vivencias de lo sacro, contribuyendo a la explicación del sentido de los elementos sumidos en el espacio y en el tiempo y determinando

además la sublimación de las exigencias puramente humanas que confluyen en este proceso. Por este concepto de la creación como medio de conocimiento y como vía purificativa, juzgamos que la pintura podía tener una relación con los principios de la alquimia mística. La importancia de Cuixart reside en haberse atrevido a tomar en su mano el hilo de Ariadna de esa tradición, pero también en justificar mediante la realidad operativa la trascendencia de este mensaje.

Después de imágenes dotadas de un ritmo convulso, tratadas sobre todo por el procedimiento del *grattage* y en las que parece expresarse la necesidad de desgarrar el muro de la materia para ver qué puede haber detrás de ella, manera ejemplarizada en cuadros como *Linneus escriba* (1948) y otros de similar composición que a veces parecen simbolizar también, por la abundancia de las rayas entrecruzadas, la selva o *hyle* primordial, Cuixart se interesa por un concepto semifigurativo, al que mantendrá fidelidad durante siete años, aun simultaneándolo con otras experiencias. En ese concepto utiliza una técnica casi de primitivo medieval, con fondos de tintas planas en bandas superpuestas que suelen ofrecer contornos de leves y amplias curvaturas y en cuyos espacios que discurren como ríos aparecen extrañas figuras con rostros esquematizados como los de los Beatos mozárabes, a la vez que signos de lo ignoto, caligrafías sin respuesta, siempre alusivas a las «certidumbres de misterios» y a la posibilidad suprema de las absolutas interpretaciones. El color es intenso y la calidad de la pintura al óleo posee una magia aguda, a un tiempo sensual y furiosamente espiritual. Con el espíritu de ritos se crean pinturas como *Maascro* (1949), de un sentimiento tanático que llega a lo pavoroso y que se sublima en las abstracciones, con todo cargadas de biomorfismo, del mismo año y del siguiente. Cuixart ejecuta en este periodo numerosas obras en pintura y dibujo enteramente constituidas por series de signos, que por lo común destacan contra fondos ricos en matices degradados y que sugieren cortinas multicolores de humo o de velos translúcidos. Estos fondos adquieren una importancia creciente en su obra, entre 1950 y 1955, época en la cual el artista se empeña en una terrible lucha contra sí mismo, queriendo imponerse ciertos aspectos de una estética endeudada, sino con lo grecorromano, sí con la miniatura persa y algunas facetas de lo extremo-oriental. En las mejores de dichas pinturas, pese al refinamiento de las leves y semidisueltas figuraciones que fosforecen, pese al tratamiento de muchas de ellas

como si fueran signos, lo mejor es la calidad tumultuosa de los fondos, la exasperación y la inquietud profundas que animan su movilidad espacial y sus contraposiciones de distintas densidades aparentes.

En 1955, hallándose en Lyon, Cuixart experimenta la necesidad de destruir esos restos simbólicos figurativos e incluso de reducir los caligráficos en beneficio de una suerte de «paisajismo en ebullición» basado en la violencia creciente de dichos fondos. Pero pronto no le basta la actividad de la pintura al óleo o al gouache y siente la necesidad de precipitarse en la invención de materias, así como en el empleo de las «técnicas anómalas», iniciadas con los *papiers collés* y la agregación de arena a la pintura, en 1911-1912. Le obsesiona la creación de aspectos materiales que posean ya por sí mismos una profunda significación lírica y patética, y para ello mezcla pintura plástica, óleo, ácidos, tierras y limaduras de metales diversos, buscando un tipo de expresión que corresponde a la «zona de convergencia» entre lo psíquico y lo material. En obras de ese momento, Cuixart incrusta alveolos de plomo y progresivamente utiliza *collages* de objetos heteróclitos, que le hablan de la descomposición pluralista de unos orígenes y de la precisión de darles unidad y amor. Si el arte de Cuixart ha abandonado la figura del hombre, no deja de basarse en las huellas del hombre y así las superficies de sus obras aparecen taladradas y grabadas de gestos que manifiestan sus movimientos anímicos, mientras las interpolaciones de materiales aluden a ese segundo factor, el objetivo, el mundo, que se contrapone al sujeto para servirle y también para exasperarle, como Sade sabía. Cuixart, buscando procedimientos más drásticos, requiere el uso del pirógrafo para acentuar el dramatismo de la técnica y obtener unas marcas y matices imposibles de lograr por otros procedimientos. A veces sus obras son yuxtaposiciones de objetos y pintura, como la gran cruz formada por un tubo corroído por una enorme herida, que aparece como un símbolo del sufrimiento del cántico, es decir, del órgano y del mismo hombre.

Pero su descubrimiento esencial de esa etapa, que desarrollará en numerosas y bellísimas obras desde 1958 al presente, consiste en la radical transformación de las superficies que se opera en virtud de su metalización, en matices oscuros y ferrosos, plateados, dorados mates y brillantes, que dan a los factores lineales incididos o en relieve una significación distinta, expresando un sentimiento de

esplendor rico y pesado, una violenta fuga hacia nuevas regiones de la fantasía, y una reactivación, como antes decíamos, de las maravillosas creaciones de la orfebrería y metalurgia céltica, mediterránea o del Próximo Oriente. Los campos pictóricos adquieren una intensidad vibrante y los movimientos de los ritmos, tengan un carácter estrictamente plástico o tiendan al ideograma, adquieren el sentido de una transfiguración que alcanza el mínimo de los signos establecidos. En alguna obra, las agrupaciones lineales llegan a poseer casi un sentimiento formal, aludiendo a esquemas simbólicos más que a verdaderas figuras, siempre con una extrema vitalidad en las pulsiones. La brutal penetración que antes expresaran los agujeros al pirógrafo o los objetos incorporados a la imagen, la tienen en 1957 las propias formas, que en ocasiones constituyen una geometría deformada por el espacio topológico y recuerdan por la frecuencia de curvas parabólicas e hiperbólicas ciertos elementos de la arquitectura de Antoni Gaudí, plenamente desarrollada antes de 1910. Alguna de estas obras no se realiza en calidades metalizadas, sino en una mezcla de pintura plástica y óleo, en gamas cromáticas estridentes y a la vez sordas, como la que se establece en el cuadro *La noche de Judith* , negro, carmín y violeta, con grupos de signos y gestos como heridas sobre la gran forma que parece avanzar de izquierda a derecha empujada por un oscuro tropismo.

A través de imágenes semejantes, la abstracción quiere convertirse en un idioma que responda a «la gran caligrafía del mundo», en el sentido en que esta fue intuida por los cabalistas y autores como J. Trithemius, autor de la *Polygraphie et universelle écriture* , pero también por Goethe, Büchner, Novalis y Nerval. Las combinaciones de líneas dejan de poseer un sentido meramente modificativo de lo geométrico visual para llegar a ser auténticas metáforas del acontecer espiritual, no solo como proyecciones anímicas subjetivas, sino con la aspiración audaz y totalitaria —y este es el valor más hondo de Cuixart— de reanimar todo un arte olvidado, enterrado y destruido por tradiciones que desembocaron en el academicismo figural. En 1958, las imágenes de Cuixart adquieren mayor simplicidad y claridad de composición. Algunas, como *Oculta necesidad* , sitúan en medio del espacio recorrido por segmentos lineales similares a cicatrices de una plata negruzca unos signos convulsos, encerrados en sí mismos, que aluden al arcano, a un algo que, de ser comprendido, daría la clave de una sabiduría universal.

No en vano se disponen estos signos contra el muro de la materia, para concitarla y obligarla a reconocer que ella no es más que un fantasma de realidad, no la verdad en y por sí misma. Obra definitiva de este periodo es el gran cuadro *Omorka* , del mismo año, de color bronce oscuro, con un amplio signo de líneas curvas divergentes en la zona superior y un óvalo casi centrado, del que se expanden radiaciones. La belleza de esta obra apaga cualquier consideración ideológica fundada en el simbolismo de sus formas dominantes, en lo concreto de sus esquemas y del resplandor dorado que desciende desde el límite superior hacia uno de los centros del óvalo. Entre pinturas que se prestan a la lucubración teórica, Cuixart inserta muchas otras en las que prevalecen criterios plásticos, búsquedas de expresión y de fulgor para justificar todavía el bien de la contemplación. Otras se apartan de la estructuración por una extraordinaria y convulsiva violencia de ritmos expresados por chorros de materia coagulada mejor que por elementos lineales. Negro, marrón, oro sucio o claro como plata dorada suelen dominar en estos cuadros de fines de 1958 y principios de 1959.

El ulterior avance de Cuixart se produce tras unos enormes cuadros en los que la materia parece imitar los relieves de pastillaje de yeso de los retablos góticos, aunque dentro de una movilidad rítmica que casi disuelve la imagen en el movimiento. Este progreso no modifica nada esencial de la técnica de la etapa anterior, pero la enriquece con un incremento del factor estrictamente pictórico, tanto en materia, por la yuxtaposición del óleo a la pintura plástica metalizada, como en color. Los signos persisten y adquieren un poderío más subyugante por la contrastación cromática o la superposición de distintos metales. Alguna imagen, como la del cuadro titulado *Expansión integral* , se fundamenta casi exclusivamente en un dinamismo distributivo de discos de oro pálido y mate sobre una superficie tratada casi como una tinta plana, en marrón oscuro y con ligeros degradados que sugieren la tercera dimensión. En otra pintura, como *Escrituras del oro* , grandes chorros dorados que rematan en discos de igual metal aparecen sobre una superficie de sugerencias variables. Por ello, en la zona de la izquierda semejan aplicaciones de hierro dorado al fuego sobre una estructura enteramente metálica, pero a la derecha parecen solo destellos de luz sobre el agua cambiante. Este dualismo de significación, este gusto contradictorio por lo inmediato-indudable y lo lejano-incierto, es lo que nos hace definir

el temperamento de Cuixart con términos tan vagos y aproximativos como mudéjar o mozárabe, es decir, como producto dual de una yuxtaposición hispánica e islámica, hallando en las raíces raciales que pueden justificar la dirección de su arte un doble componente (acaso triple), que alude a las Españas surgidas de la investigación profunda del pasado peninsular.

La obra más importante de su periodo más reciente es la denominada *Homenaje* , en cuya zona media aparecen discos de metal plateado unidos por una línea que recuerda las cadenas de las fíbulas o los cordones militares. Otras estructuras metálicas aparecen en diversas zonas de la amplia composición. Pero debajo de ellas, como un armario que desvela su misterio súbitamente, vemos una aparición de olas y humos de color intenso, que brotan con la fuerza de lo naciente, como los cuatro ríos de la fuente del Paraíso. En esta obra creemos ver expresada la entrega total del artista a su creación, contrastándose con fuerza y claridad las distintas estructuras de una superficie aparente y de un trasfondo tumultuoso. Esta incorporación del color a los metales, con predominio del rojo, carmín, azul y blanco y de sus mezclas, puede señalar una transición en los procedimientos, pero no constituye un cambio en el sentido. Siguen dominando en la pintura de Cuixart las huellas del hombre y por vez primera en la historia del arte se elevan a la más auténtica categoría de significación factores antes tenidos por meramente ornamentales. La irregularidad y violencia con que aparecen expone su rebeldía, pero también la fuerza de una esperanza que va más allá de lo exasperado.

La evolución de Norman Narotzky

Revista , n.º 409, 13 de febrero de 1960, pág. 16

Norman Narotzky (Nueva York, 1928) comenzó a pintar a finales de la década de 1940, llegando en 1952 a una manera personal, en la que el color y la forma aparecen denominados por un factor lineal, insistente, continuo, de gran elegancia rítmica, que no tiende a lo amorfo y generalizado, sino que constituye una suerte de estructuras que compensan áreas libres con otras de intenso rayado. Curvas sueltas y ligeras en finos trazos se alternan con cintas anchas de ritmo angular por lo común. En ese periodo el pintor trabajaba en su país de origen, del que vino a Europa en 1954, estableciéndose en París hasta 1956. Durante esos dos años su pintura atraviesa por una etapa de transición y, sin abandonar el concepto anterior, adquiere una mayor sutileza y claridad compositiva. Ya entonces aparecen como características esenciales del arte de Narotzky la sensibilidad en el color y el sentido lumínico y expresionista que este adquiere en los movimientos lineales o en las contraposiciones de valores tonales. La evolución inmediata se producirá en el sentido de lograr una mayor originalidad en la estructuración del espacio, determinando unas áreas claramente contrapuestas. Pero durante 1955 Narotzky pinta aún obras en las que la intensidad lineal produce efectos casi indiferenciados, invadiendo la totalidad del campo pictórico con su red abstracta y pulsante. En dichas pinturas, sin embargo, la línea no surge cargada de ese *pathos* de lo irracional que da un sentido de selva primigenia a las composiciones de otros artistas norteamericanos del presente. Un peculiar refinamiento en la calidad prevalece sobre la insistencia rítmica, y los juegos de tonos y matices, con sugestiones lumínicas muy sensitivas, adquieren más interés que la violencia estructural de la composición.

En 1956 y el año siguiente, Narotzky reside en Múnich. Sus numerosos viajes por los diversos países europeos le permiten estudiar a fondo el arte museal, interesándose particularmente por aquellos artistas en los que la vida intrínseca del color y de la factura se imponen sobre los otros medios de dicción. De 1956 son los primeros cuadros en los que Narotzky pone en práctica, acaso intuitivamente, los principios de la sección de oro, que le sirven para estructurar el espacio con una variedad y fluencia

extraordinarias. A la vez, su pincelada adquiere un poder de configuración muy intenso y caracterizado. Dejan de aparecer como contrapuestos los factores lineales y los fondos; las formas elementales que surgen de esas obras son emanadas desde el fondo, y el movimiento de la pincelada, con su rastro suave o violento, ancho o delgado, firme o tembloroso, deviene el verdadero creador de la imagen, sin sumisión a ningún sistema figurativo o abstracto. En algunas obras de ese año perduran todavía las estructuras lineales en contraste tonal con el fondo, pero la mayor parte de ellas poseen ya ese sentido de la unidad que hemos expresado. En 1956 también adquiere un especial acento la superficie de color, tratada en ciertas áreas, al parecer, como una tinta plana, pero siempre enriquecida interiormente por el perceptible rastro de la pincelada y por sutilísimas intromisiones y relaciones con los matices de las áreas vecinas. En algunas obras se separan las aludidas zonas por medio de líneas de colores diferentes, siempre tratadas con gran sensibilidad, con cierta aproximación a Rothko. El resultado se asemeja a ampliaciones de detalles de orfebrería bárbara; los alveolos de color corresponden a los cabujones, y las líneas de separación y contorno, a los montajes de las piedras. Pero esta similitud es solo de aspecto general y de composición, pues la movilidad del color y de la mancha, la libertad de la línea, que nunca es rígida ni simple, sino dotada de una gran riqueza de matices delicados, imponen una auténtica pictoricidad. En 1957, otra vez en su patria, Narotzky pinta obras en las que el modelado de la factura se amplía y genera unas formas que recuerdan los espacios triangulares curvilíneos frecuentes en el Greco, pero también en Grünewald y el expresionismo alemán de hacia 1900-1905. Con todo, se mantienen las notas citadas, la flexibilidad y amplitud del gesto. La división del espacio en zonas se hace menos marcada, y unos componentes que pudiéramos llamar impresionistas, si nos refiriésemos a las *Ninfeas* de Monet, dan un carácter más blando o flotante a las estructuras. La sugestión de tercera dimensión nunca es intensa, pero con frecuencia se insinúa conteniendo pasajes que profundizan hacia fondos más indefinidos aún que el supuesto primer término. Las pinceladas largas en zigzag decreciente o en curva más o menos elíptica son casi siempre los elementos dominantes en estas imágenes. La calidad de la pintura no sugiere ninguna materia del mundo conocido y, o bien permanece idéntica a sí misma, o facilita transposiciones de

materias nuevas que se ofrecen vírgenes a la contemplación. Esta misma construcción por la pincelada predomina en las obras de 1958 (año en que Narotzky fija su residencia en Barcelona), que frecuentemente aparecen cortadas por los cuatro límites del cuadro, aumentando el efecto de «campo restringido» y pormenor agrandado que poseen estas pinturas. Una vaga figuración se estructura en ocasiones, más por los efectos generales de la composición y de los ejes latentes que por ninguna creación de formas propiamente dichas ni, obvio es decirlo, por imitación de materias. La violencia original de la pintura en sí continúa imperando y los contrastes tonales alcanzan un poder extremo, cual puede verse en *Crucifixión* , de ese año.

En los primeros meses de 1959 se manifiestan los contrastes de matices vivos, aunque parcialmente neutralizados. La calidad nebulosa de la factura se contrasta con zonas de pinceladas netas e intensas, cuya mera superposición motiva a veces las más inesperadas imágenes y grandes contrastes de profundidades aparentes. Los límites de las zonas de colores distintos se establecen con esa mística confusión que caracteriza las obras de este pintor, mediante sutiles interpretaciones que pueden verificarse por redes lineales apenas visibles como tales, por transparencia de manchas de superficie o por ambos procedimientos. El blanco y un amarillo muy luminosos abren las composiciones y dominan casi siempre en las partes altas o laterales de la obra. Las gamas cromáticas son muy variadas y objeto de cuidadosas armonizaciones. Domina Narotzky el empleo de los más distintos acordes de color, como el del rosa, blanco, azul celeste verdoso y amarillo limón, o el del azul violáceo, verde intenso, rojo anaranjado y gris incierto y «coloreado». Muchas de sus imágenes constituyen variaciones sobre un motivo esencial dado por la célula factura-color, que, crece a través del tratamiento y se propaga por las distintas zonas del cuadro, casi siempre animada de un sentido ascendente. Las obras del verano de 1959 señalan una mayor ligereza en el color, dominando los blancos internamente enriquecidos con matices leves, de espiritualizada sensualidad. Cuando la figuración aparece lo hace en esa forma casi fantasmagórica aludida, llegándose a ella desde el tratamiento de la mancha de color, sin la mínima diferenciación de matiz ni de línea estructural neta con respecto al fondo, sino por una emergencia de este y un enriquecimiento del modelado del matiz. Domina en todas estas obras un sentimiento contemplativo o, más bien, efusivo, cuyo

lirismo puede integrar en ocasiones un factor dramático, pero siempre dominado por la calidad estética de la obra y por un concepto afirmativo de la existencia. Hay incluso en muchas pinturas de Narotzky, aunque con ello acabe la semejanza, una armonía de color que recuerda las acuarelas y grabados de William Blake, donde el cantor de las *Bodas del cielo y del infierno* exponía visualmente sus himnos a la creación. También hay alguna obra en la que aparece lo inquietante bajo la forma de esa «imagen ignota» que hemos reconocido como una de las finalidades del arte del presente. Así la que parece mostrar dos cuencas, una gris y otra negra, bajo un alud de formas blandas y claras que las aprietan, constituyendo espacios de suma complejidad. Muchos cuadros de este pintor se reducen a un formato pequeño y a un contraste dominante, cuando no único, como razón de ser. En ellos da realidad a su tendencia interna, tan vivida en la práctica pictórica como meditada en el análisis de verter en moldes nuevos las calidades y efectos que distinguieron de modo particular a determinados periodos de la evolución de la pintura, desde que el óleo abriera las puertas a nuevas posibilidades y desde que la interacción del espacio y la luz, con los primeros inicios del barroco, estableciera ese dinamismo de la forma que parece corresponder a las ideas de un devenir en crecimiento del universo.

La expresión de los viejos muros

Correo de las Artes , n.º 24, marzo-abril de 1960, s. p.

Aunque la pintura más reciente, orientada a la valoración de la materia y de la textura, no se proponga un «realismo de campo restringido», es evidente que nos enseña a ver cosas que antes menospreciábamos. Principalmente, los viejos muros corroídos, semidestruidos, desconchados, agrietados. Ya no buscamos en sus manchas y fracturaciones rostros, escenas de batallas o figuras de animales, como lo hicieran Piero de Cosimo, Leonardo da Vinci o Max Ernst, sino que valoramos la materia por sí misma, por su aptitud para integrar en su aspecto los efectos de la luz, de la humedad, de la erosión y del tiempo. Las grietas y fragmentaciones, los trozos desprendidos en figuras muy irregulares, o casi regulares como en el grabado que acompaña estas líneas, nos sugieren un trasfondo patético que no tiene por qué expresarse a través de la alusión a tales o cuales figuraciones. El idioma de los rastros del tiempo en la materia, para decirlo de una vez, se nos ha hecho comunicativo y perceptible. Si no buscamos en él concreciones excesivas y admitimos simplemente la emanación anímica que de las formas torturadas desprende su sentido, llegaremos a conseguir un goce con esta contemplación, tal como nos causa placer ver las configuraciones de las nubes, o las estructuras racionales de la arquitectura, cuando no la animada vida cromática de los cortes mineralógicos. De otro lado, la contemplación de los viejos muros, o de las planchas de hierro quemadas y medio destruidas, ha de relacionarse con el interés romántico por las ruinas y con esa poesía silenciosa y particular que brota de los objetos antiguos, al margen de su interés arqueológico y de su belleza. Tenemos la necesidad de asociar la idea de tiempo a la de vida, que es goce y padecimiento. Por ello, en todo cuanto muestra los efectos de la duración, más aún, los de la vejez y la descomposición, advertimos una similar y secreta manera de existencia. Sabemos que no hay conciencia del transcurso, ni de las dolorosas huellas, pero sentimos que esa materia ha pasado por unas pruebas parecidas a las que atraviesa nuestra alma, semejantes también a las que modifican nuestro cuerpo. Hay leyes morfológicas y procesos que son comunes a las trayectorias paralelas de lo psíquico, biológico y físico. Una de ellas es la de este acuñar el padecer, sea por desagregación interna, sea

por no resistencia a las presiones lentas o brutales de lo exterior, con la agresividad de sus agentes.

La pintura de Rafael Canogar

Índice , n.º 136, abril de 1960, págs. 13-14

Rafael Canogar (Toledo, 1934) es uno de los pintores que más rápidamente han logrado una fama mundial, en plena juventud. Debe esta merecida fama a su manera intensa, a la vez profunda y sugestiva, que desarrolla a partir de fines de 1956, cuando da a la materia un valor de elemento activo y llega a identificar estructura con gesto factual. Sus rastros violentos, dominados por una extraña ira, establecidos en contraposición con zonas lisas y con manchas, que nunca permanecen muertas, constituyen una sintaxis de expresiones vitales, que traducen del modo más directo y espontáneo un sentimiento del mundo, sentimiento en el que pueden discernirse estratos personales, raciales y universales. Muchas de sus mejores obras de periodo reciente se caracterizan por el hecho de que la configuración abstracta-informal, a fuerza de sentirse presionada por impulsos determinados, llega a organizarse, no solo según una constante de manifestación, sino con alusiones a formas, a sombras, a imágenes que nos parecen reconocibles, o que, cuando menos, pueden relacionarse con tales o cuales figuraciones en las cuales hay un dinámico contenido mítico, si damos este apelativo a la serie de representaciones donde se ha refugiado la tradicional pasionalidad de España. Hay espacios descoyuntados de Ribera, flagelantes de Goya tocados con sus altos gorros cónicos, monstruos y luces, paisajes, que resucitan fantasmales en la obra de Canogar, como a través de los oscuros magmas terrosos, apareciendo desde debajo de una capa de trabajo y de dolor, aclarándose con evidencia raras veces.

Rafael Canogar pasó del poscubismo aprendido con Vázquez Díaz, antes de 1954, a la abstracción. Sus primeras obras de este concepto muestran ya un marcado interés por la vertebración de manchas. La influencia tangencial de Miró pudiera explicar el sentido mágico que anima algunas de estas composiciones. En 1955, año en que expone en París, la técnica pictórica de Canogar ya valora las materias terrosas, pero tratándolas como factor pasivo, sobre el que distribuye redes de líneas, formas de origen geométrico, aunque orientadas con mayor libertad. Con ellas establece una suerte de segundo plano sobrepuesto al del fondo, obteniendo sugestiones lumínicas, contrastes de zonas que armonizan entre sí a la vez que

luchan, siempre con una marcada tendencia al dinamismo. El procedimiento de esa etapa consiste en el temple de caseína mezclado por pigmentos, tinta litográfica y veladuras al temple. El color interviene en variable medida, pero sometido al carácter mate y terroso de la textura, que se acentúa en las obras de 1956. Emplea también fondos resecos y yesosos, con coloración monocroma o que vertebran zonas matizadas diferentemente. Pero sobre estas superficies mantienen aún, como elemento contrario, sistemas lineales —cada vez más someros— que niegan por su carácter racional y estético la misma naturaleza informal de aquello sobre lo que aparecen. De todos modos, los fondos constituyen el factor más poderoso ya en ese momento y el grave carácter que poseen es el que afecta esencialmente en los conjuntos. El avance siguiente se produce por la progresiva movilización de la materia, sustituyendo los diseños lineales por gestos de pintura aplicada directamente con el tubo sobre el soporte. Los fondos se tratan con óleo mezclado con arena o con cemento, lográndose aquella densidad característica del arte de nuestra hora, que necesita afirmar por el barro la solidaridad del hombre con el hecho bruto material, no para negar la realidad del espíritu, sino para decir, con airada violencia, el sufrimiento de todo lo sometido al espacio y al tiempo. Cualquier estructura de unos campos materiales así tratados se convierte en símbolo de una aceptación que es el inicio de la victoria. Se empieza por admitir hasta el límite la situación y se parte de ella para intervenir en la realidad, escribiendo con ese mismo barro, como si fuese con sangre propia, los signos de un idioma ininteligible y por lo tanto inefable. Muchas obras de Canogar de ese periodo establecen un dualismo, una yuxtaposición, de imágenes orográficas —como de paisajes contemplados desde enorme altura— y de inscripciones en muros, en esos muros «de las lamentaciones» que aparecen como estrato general significativo en la mejor pintura hispánica del presente. La superación de este tipo de obra la obtiene Canogar magnificando la libertad del gesto y el ir y venir de los chorros de pasta, logrando composiciones más imaginativas, aunque tan austeras como las anteriores, y en las que ya se señala una más profunda activación de todo lo pasivo y patético. Hay un cuadro de la segunda mitad de 1956, recorrido enteramente por chorros sueltos de empaste, que dibujan suertes de extraños jeroglíficos —no marcados, sin embargo, por el excesivo carácter del signo—, que parece un mapa de España, dándose al

fondo un tratamiento de tinta plana, con resonancias abisales.

El avance siguiente y decisivo lo consigue Canogar convirtiendo todos estos elementos en palabras de un idioma autónomo. En particular, deja de sentirse dominado por la forma rectangular, vertical o apaisada del cuadro. Le impone una gran variedad de formas espaciales que llegan a hacernos olvidar la estructura antedicha. Con frecuencia son espacios curvos, furiosamente circundados de series de rastros facturales, huellas del pincel, trazos de pintura, coloreados en contraste o no, que infunden a la zona lisa que envuelven gran parte de su orientación dinámica. Con frecuencia los gestos tienen forma de zigzag y su distribución espontánea y abrupta configura la masa mayor de la composición. Superposiciones de pinceladas y rastros que parecen confluencias de huellas de vehículos sobre el barro electrizan la materia y la obligan a incorporarse, a gritar. En algunas obras prevalece el grueso empaste total y entonces los elementos estructurales se producen negativamente, como grietas y hendiduras que recorren toda la superficie pictórica. En las obras más monocromáticas, o en las que se reducen a una lucha de valores tonales, estas fracturaciones lineales poseen tal vez mayor expresividad autónoma. Como si un volcán nos enseñara su estructura interior, cubierta de ceniza y hielo, así aparecen determinadas imágenes de Canogar. En otras parece que contemplemos arriba, en la zona alta del cuadro, el límite iluminado de la tierra, mientras que la mayor parte de la composición es una sombra densa y enterrada. Pero, siempre, tales alusiones resultan secundarias ante la belleza de la materia y de la estructura. El placer que ofrecen estas pinturas solo se puede agotar tendiendo a una contemplación desinteresada, es decir, no relacionada con otros ámbitos humanos. Si los invocamos, con todo, repetidamente, es porque la conciencia de la abstracción, como análisis, está en sus inicios y no hemos encontrado aún todo el proceso terminológico que baste para su comunicación. Las imágenes que quedan descritas corresponden a los años 1957 y 1958. En algunas de ellas, el pintor da a lo cromático toda su esplendorosa fuerza. Pero casi siempre establece un diálogo entre uno o dos matices intensos e inequívocos y el blanco o el negro, cuando no ambos. Así, muestra el color en el momento de aparecer como algo en lo que no se había pensado; lo revaloriza. Hace con él lo mismo que con las manchas lisas de materia, aparecidas junto a la marginal violencia de los empastes estratigráficos. El azul, el

rojo, un amarillo ocre, son relativamente frecuentes en la pintura de Canogar, apareciendo en contraposición a la exaltada fuerza lineal de empastes grises, o insertando en las hendiduras que estos deparan, esparciéndose entonces con un sentido radial por dichas líneas de fuerza, contra zonas negras o blancas que brillan con pureza.

La evolución ulterior de Canogar, en 1959 y el año actual, se produce por una exaltación progresiva y un enriquecimiento de su sistema de movimientos facturales. Las composiciones quedan siempre determinadas por este dinamismo, que es previo al contenido. Pero a las imágenes que se estructuraban según un sentimiento relativamente constante sucedan obras en las que una mayor libertad compositiva origina multiplicidad de acordes formales-informales. A la vez, el sentido orogénico de la mayoría de obras de los años anteriores se reduce. Y da comienzo así la multivalencia de sugestiones y alusiones a que antes hicimos mención. Plena conciencia de ello posee el artista, como se aprecia por la rotulación de algunos cuadros recientes. A este tipo corresponde la serie de los pecados capitales, con obras cuyas imágenes llevan la tensión inorgánica de los magmas precedentes a un carácter casi muscular. La experimentación con los efectos que el rastro pictórico produce por sí mismo —hecho ya perceptible en muchas obras de Goya— sigue siendo con todo el motivo dominante en Canogar. Formas arriñonadas y ejes en aspa son frecuentes en 1959, así como particiones del campo pictórico por una diagonal, haciendo que masas de rastros y pinceladas «cuelguen» entre ambos lados. La identificación relativa entre una determinada imagen autónoma y una de aquellas representaciones tradicionales que mencionábamos al iniciar este texto se halla máximamente ejemplarizada en la obra a gran formato titulada *Requiem* , que semeja un gigantesco apagador de los que se emplean para consumir la luz de una vela o la cabeza de un flagelante. Una masa negra triangular integra en su zona inferior e izquierda una rica movimentación de huellas pictóricas, mientras que la zona alta, junto al vértice, se halla invadida de salvajes salpicaduras. Las imágenes de 1960 son más irracionales, menos reconocibles en otros órdenes. Suertes de óvalos con sugestión de volumen, casi con calidad escultórica, a pesar de su identificación con el fondo, establecen su masa rayada, que ocupa casi todo el ámbito pictórico. En *San Cristóbal* nos hallamos ante una cortina. Detrás de su

hermetismo podría estar la vivencia del artista, pero hemos de recordar que la mejor explicación no es otra que la propia materia dinamizada. Con ella se alza la expresión, como una mano que emerge de un lago de cieno.

Cronología de Jean Fautrier

Correo de las Artes , n.º 25, mayo-junio de 1960, s. p.

En el pasado mes de abril, el autor de este análisis cronológico estuvo en París y tuvo ocasión de conocer a Jean Fautrier. El artista, con su aire de aristócrata ajeno a los desastres de la Revolución, y con su sentido subversivo aplicado a la transfiguración de todos los elementos de lo real, parecía sumido en un espacio distinto. Nadie hubiera dicho que pertenecía a las corrientes «experimentales» de un siglo XX emocionado ante las ciencias y la técnica. Su taller, con las paredes decoradas por un anónimo pintor del siglo XVIII , sin manchas ni tubos de pintura, no se parecía tampoco a aquellos asépticos preconizados por el neoplasticismo. Un jardín irregular, con mucho campo y algo de bosque rodea su casa, de piedra gris. Flores malvas, azules y amarillas pueden verse desde las ventanas. Un tapiz de césped se extiende en torno al edificio, cuyo estilo clasicista recuerda la aversión de Francia al barroco. Fautrier fue mostrando sus obras con un sentimiento extraño, tan hecho de amor como de ironía, opuesto a la inocente vanidad de la mayoría de pintores. En su ambiente, de libertad y «espléndido aislamiento» (el artista se formó en Londres, no conviene olvidarlo), frío y elegante, como quien lo ha vivido «todo», Fautrier parecía un profesor de historia glosando ante algunos discípulos tal o cual pasaje del pasado de su patria. Mucho de Fragonard, algo de Boucher, más aún del paisaje que podíamos ver en torno de sus gestos, aparecía infundido en los rectángulos de grueso empaste de sus obras. Seriales, con su acumulación densa de ritmos y de ondas de óleo espolvoreado de pastel finísimamente irisado, estas pinturas no trataban sino de sí mismas mismas y por ello tendían a admitir en su seno la pictoricidad de cualquier elemento, natural o producido por el pensamiento del hombre. Todos los sufrimientos de una vida habían sido olvidados más que trascendidos. Todas las angustias, despreciadas. Allí solo tenía razón de ser el concepto riguroso bajo el aspecto sensual, la resolución de un problema planteado en todos los tiempos: la destrucción de la imagen por la invasión o el «crecimiento» de la factura en sí. Protagonista absoluta, la pintura ignora sus motivaciones. Fautrier es el hombre de este arte, ante él puede comprenderse, porque es el hombre del olvido y del desdén de sí mismo.

1898. Jean Fautrier nace en París. Padre del Bearn. Abuela irlandesa.

1912. Estudia en Inglaterra, en la Real Academia de Londres, con Sickert, y en la Slade School.

1913. Expone y vende sus primeras naturalezas muertas. Deja la Academia por la Universidad.

1917. Regresa a Francia. Toma parte en la primera guerra europea (1914-1918). Es herido y gaseado, de lo que se resiente aún.

1921. Conoce a Jeanne Castel. Ha reemprendido su obra. Trabaja dentro del expresionismo (fórmula la más abierta de todas las del momento). Su concepto personal puede enclavarse entre Permeke, Soutine y Modigliani.

1925. Zborowski y Paul Guillaume le retienen gran parte de su producción. La fórmula de Fautrier gusta de las gamas cálidas y, de las formas monumentales y poderosas, pero desarrolla a la vez sutiles arabescos lineales.

1927-1932. *Glaciers* . De modo experimental, Fautrier crea obras en las que la «pintura se pinta a sí misma». Son simples pinceladas horizontales, de ritmo suavemente ondulado, que se colocan una sobre otra y producen bellas armonías de ritmo y de color. A veces una ligera caligrafía lineal (llamadas «curvas elásticas» por la morfología). Las ejecuta al óleo sobre cartón. Estas obras parecen querer aislar la sensibilidad pictórica, en lo cromático-factural. Al tiempo, Fautrier realiza obras con cierta figuración, cual *Les raisines* , de 1929, o *La forêt* , de 1930, en las que los valores plásticos y la forma que ellos determinan devoran el tema y la figuración.

1928-1930. Paisajes. El mismo con superficie bidimensional como realidad esencial (negro mate) y del grafismo en *gouache* como dicción. Formas inciertas en ocre y gris.

1928. Litografías de *L'Enfer* , que no se llegan a estampar. Son conjuntos de manchas de elevada sugestión pictórica. La mancha se afirma solo a sí misma. El conjunto queda aislado en medio de un campo pictórico indiferente. ¿Se simboliza así la soledad del artista? Aparece con estas obras y los *Glaciers* un concepto no figurativo distinto del abstracto, que parte de la factura y de la belleza que la pasta pictórica posee por sí misma, en virtud de su color, de su calidad y del modo de entrar en el espacio.

1928-1930. Paisajes. El mismo concepto, con fondos grises, blancos o cremosos. Al pastel o al óleo. Magmas informes, azules, verdes o marrones, como en el *Petit paysage* , de 1928. Hay otros

paisajes, en los que se retrocede al concepto composicional de la forma que invade toda la parte inferior y las dos laterales del espacio, para sugerir una montaña, aceptando la ley de la gravedad y parte de la servidumbre representativa. Pero el color tiende a superar la reproducción incluso sublimada y la forma no detalla, sino que aloja elementos que no son representativos, abstractos ni ornamentales, sino que proceden de aquellos arabescos del lustro anterior y de las «curvas elásticas» de los *Glaciers.* La factura crea un ritmo que origina el equivalente del pormenor, con plena autonomía de lo plástico. Este ritmo agrandado motiva la forma, cual puede verse en *La forêt de Port-Cros* , de 1928-1930 (col. Jean Paulhan). Los cuadros figurativos del periodo 1928-1942 marcan un avance en el proceso de destrucción de la forma, dándose primacía a la factura y dejándose la imagen en cierto grado de irrealización. En alguna obra la constitución rítmico-factural llega a crear una forma autónoma muy cercana a los magmas informales que Fautrier creará lustros más tarde. Así en el cuadro *Fleurs* (1938) de la colección Berne Joffroy, de París.

1932. Comienza a pintar sobre papel pegado a un lienzo, para evitar que la tela absorba y reseque el óleo. El magma central se dispone, aislado, sobre un fondo de enlucido. Domina la horizontal. Gran armonía cromática, cual en la *Petite peinture* , de 1934, de color blanco cremoso, azul-verde pálido y rosa, sobre gris violáceo.

1935-1939. Fautrier vive en los Alpes. Se gana la vida como hotelero y profesor de esquí. 1935. Exposición Bernheim. 1939. Chez Gallimard.

1938-1939. Ramos. Racimos. Durante la Segunda Guerra Mundial (1939-1945), Fautrier lleva sus obras experimentales a un primer plano, dándoles una realización absoluta y consiguiendo una seguridad. Puede que fuese el sufrimiento colectivo. En este periodo desarrolla su técnica y perfecciona su estilo.

1941. De este año es una imagen blanca, roja y azul-verde sobre fondo marrón, de pequeño formato, que ya corresponde a la manera plenamente desarrollada. Esta se distingue por el uso de gruesos empastes, por la inserción de un factor dibujístico independiente del movimiento de la materia. Si esta se extiende en dirección horizontal, en formas oblongas y ovales, el movimiento lineal procede oblicuamente, pero casi vertical. El fondo es tratado en tinta o *gouache* . El empaste en óleo y las líneas en uno de ambos procedimientos, según un rasgo continuo que dibuja

caligráficamente un ritmo bastante constante, en ángulos agudos, series de líneas sigmoideas, bucles, etcétera. Las líneas sirven para unir la materia densa y gruesa, aislada en el centro, con el campo pictórico exterior. Este se hace complejo, aunque con escaso empaste. El procedimiento adquiere aún mayor matización por la adición de pastel espolvoreado sobre la pasta crasa y blanda.

1942-1944. Serie de los *Otages.* Son de pequeño formato. Fondos pardos, verde sucio, ocre o marrón. El magma de grueso empaste es oval irregular. Las líneas que se superponen son de ritmo entrecortado y dramático, sugiriendo rostros humanos. Los bordes de la forma son dentados y forman ondas cuyos entrantes suelen señalar una línea de ruptura que penetra hacia el interior. Líneas dibujísticas los envuelven a veces subrayando el aislamiento de la materia. El empaste es blanco cremoso-rosado, verdoso, irregularmente tintado, con colores de putrefacción, que, sin embargo, señalan también hacia lo primaveral. La vida nace de la muerte, parecen decir. La evolución de Fautrier se produce por una monumentalidad creciente de la forma, un aumento en los formatos, una fuerza cada vez mayor y una organización de ciertos «modos» espirituales en series que toman el pretexto de ciertos temas.

1943-1948. Desnudos. Los fondos pasan de ser pardos o terrosos a azules, en todos los matices. Las formas dejan la relativa simplicidad anterior para adquirir perfiles variados, por lo general semejantes a embriones, a formas pulsantes que se cierran sobre sí mismas. Cuerpo como nudo. El color sublima la brutal irracionalidad de la forma. Lucha entre lo petrificado y lo floral. Algunos desnudos poseen un carácter cósmico. Aquí se ve aún mejor que en los *Otages* que Fautrier, más que negar, afirma. Necesita integrar en una realidad creada lo que le apasiona del universo. Su arte surge de una desconfianza hacia la imagen (epifenómeno). Rechaza los números, la ordenación racional y abstracta tanto como la admisión literal de lo fenoménico. Subordina la escritura a la materialización y da realidad a un estado en el que lo general y lo particular (espacio topológico) son uno y lo mismo. A la vez refunde lo anímico y lo biológico, insertándolo en la materia pictórica por un proceso de analogía que no obliga a esta a ponerse al servicio de aquello. Los desnudos de Fautrier, también *Otages* y otras obras son como vísceras desnudas, tienen una suerte de contracciones. En estas obras la violencia engendra la densidad,

el espíritu se «detiene» en la materia, y el espacio refluye hacia dentro, en vez de derramarse hacia el exterior. Lo «no formado» está más presente que lo formado y, por ello, queda creado lo informal.

Trabaja desde ese momento Fautrier con las gamas cromáticas más difíciles.

Sus obras constituyen variaciones, dentro de cada serie, y las series dan lugar a otras «variaciones mayores» sobre el motivo central, que es siempre factural.

Hallado y asegurado el concepto, sentada la autonomía absoluta de lo pictórico, Fautrier no teme reinsertar las cosas, las realidades del mundo: rostros humanos, cuerpos de mujer, objetos, construcciones, etc.

Alguna de las obras retoma los ritmos del periodo de figuraciones deshechas con superficie negra y surgen pinturas como *Les fruits ouverts* , de 1945. Otras señalan la inmensa distancia a que ha llegado el artista por la inserción irónica de un objeto, cual *Le moulin à café* , de 1947. El vacío de materia que siempre se halla entre la línea inferior del cuadro y la línea inferior del magma-forma, destruye cualquier idea de representación formal e insiste sobre el tema de la soledad, como nuevo factor de abstracción.

1945. Exposición *Otages.* Drouin.

1950. *Boîtes* , en muchas de las cuales el dibujo desempeña un papel importante.

1954. Cajas redondas, con sugestión de perspectiva lineal.

1955. Objetos diversos. Exposición Rive Droite (París) y Iolas (Nueva York).

1956. Formas convulsas, en las que la alusión figural es más bien una negación exacerbada. Es siempre «pintura de la pintura», con pasta, color y dibujo independientes, unificados por la armonía que forman. Ondulaciones irregulares dominan.

Algunas formas sugieren espacios a «n» dimensiones.

A la vez, desde 1954, los fondos han ido haciéndose más complejos y ricos en color, en lila y rosa, blanco y gris rosado, verde claro, etc. Lo sensual interviene profundamente, pero siempre se trata de «sensaciones sublimadas».

El autor de estas líneas, en casa de Fautrier, ha podido ver que el rosa de las flores, el verde de las hierbas, el azul son los que aparecen en sus cuadros, transfigurados.

1957. Construcciones. Tras lo hecho, se produce una nueva

integración: lo regular o casi irregular, lo tectónico se aloja en lo informal. Cuadrados y rectángulos, desarrollados internamente por la estructura de la materia tratada a espátula, sustituyen las formas convulsas. A veces se superpone otra estructura lineal y dibujística, cual en *My little yellow basket* , de la colección Arditti, en amarillo anaranjado sobre azul, con líneas dibujadas e incididas. Fautrier alcanza el círculo, sin pintarlo, por la destrucción de la gravedad valorando las cuatro posiciones del cuadro.

A este género pertenece una admirable construcción de la colección Landeau, casi incolora, con una imperceptible matización gris lila cremoso.

1957-1960. Junto a las construcciones, obras en las que el magma central es oblongo, verde o violáceo, recorrido por líneas ondulantes continuas oblicuas, que a veces remueven toda la materia. En otras la forma sigue pareciendo generada por un espasmo, que determina contracciones en un magma fusiforme u oval alargado. La más variada vida rítmica, expresada por el matiz, el empaste o el dibujo, posee estas obras. La evolución de Fautrier, desde 1941 al presente, señala un aumento del lirismo, de la gracia, de la belleza, del esplendor. Creemos que en realidad la lucha de este artista no ha sido contra las consecuencias estructurales del cubismo, que más bien ha ignorado, sino contra su primitiva tendencia expresionista, dando predominio a valores intrínsecamente franceses, con una gama en la que toda la pintura de Francia, en especial del siglo XVIII , se halla exaltada, resumida, excitada, sublimada. Llega Fautrier a la pintura absoluta, dentro de su obsesionalismo, en revolución más honda y original que la de Mondrian, que sustituye el representar por el hacer, la obra como imagen por la obra como conjunto de materia y de integraciones espirituales.

Lucio Fontana y su espacialismo

Correo de las Artes , n.º 25, 1960, s. p.

El artista Lucio Fontana (1899), nacido en Argentina, de padres italianos, después de trabajar en escultura, según un concepto que desarrolla ciertos principios de Medardo Roso, quien antes de la primera guerra europea (1914-1918) había llegado a una disolución casi total de la forma, profundiza en una dirección abstracta que había de llegar a ser conocida con el nombre de «espacialismo». Publica en Buenos Aires, en 1946, su *Manifiesto blanco* , en el que se advierte el desenvolvimiento de algunos componentes de origen futurista y constructivista, como por ejemplo el énfasis dado al espacio, al tiempo, a la materia, así como la valoración espiritual de la ciencia y de la técnica como procesos que conforman el sentimiento del mundo actual y no solo satisfacen exigencias particulares de especulación y de realidad práctica. Fontana y sus seguidores, en dicho manifiesto, llegan a dirigirse a los hombres de ciencia del mundo rogándoles «que orienten una parte de sus investigaciones hacia el descubrimiento de una sustancia luminosa y maleable y de los instrumentos que producirán sonidos, que permitan el desarrollo del arte tetradimensional». A la terminación del texto programático se dice: «Concebimos la síntesis (estética del presente) como una suma de elementos físicos: color, sonido, movimiento, tiempo, espacio, integrando una unidad fisicopsíquica», expresando así que la finalidad corresponde siempre a las fuerzas espirituales que la materia ha de servir hoy de manera diversa a la de precedentes periodos.

En 1949, Fontana ha llegado a una perfecta formulación del sentido expresivo que persigue, apto para desvelar un tipo de sensibilidad agudizada y limitada a determinados registros. Cabe relacionar las imágenes de esta etapa con ciertas visiones astronómicas, con diagramas y otras modalidades gráficas utilizadas por la ciencia. Pero lo esencial son las obras en sí mismas, aumentando extraordinariamente su poder de atracción a partir del momento en que se abandona el deseo de relacionarlas con algo dado o conocido. Dichas imágenes, que aún hemos de llamar dibujos o pinturas según los casos, son variaciones sobre el efecto de discontinuidad. Suelen integrar series de agujeros, ordenadas en grupos y subgrupos por relaciones de orientación y mayor o menor

proximidad encerradas a veces en el interior de formas lineales abiertas, con carácter poligonal irregular, esto es, topológico. En ocasiones, el artista emplea elementos que le permiten obtener sombras intensas, semejantes a las de la orografía lunar en un espacio carente de atmósfera. Los puntos o las agrupaciones de resaltos sugieren movimientos espirales, de direcciones paralelas, conglomerados que recuerdan los cúmulos estelares o disposiciones que también «se parecen» a las grandes ampliaciones que transforman, en el microscopio electrónico, los diseños de dos dimensiones en efectos tridimensionales. Pero como antes decíamos, si olvidamos voluntariamente esas espontáneas asociaciones de imágenes y buscamos en las obras de Fontana solo su emergencia aislada e inmanante, entonces nos sentimos sorprendidos por una auténtica creación casi pavorosa, en la que el color y los mínimos factores estructurales se subordinan al espacio, que adquiere una vibración extraña, una capacidad para moverse, crecer, correr paralelamente a nuestra vida y a nuestro pensamiento. Si consideramos la composición de alguna obra como producto del azar, cual sugieren los violentos efectos de relieve discontinuo, en blanco, verde y amarillo, sobre el fondo, de un *Concepto espacial* de 1955, ese azar se agiganta en nuestra conciencia y aparece como el signo de otras leyes y de otros universos, aun siendo su misma negación. A ese mismo momento pertenecen obras en las que el pintor, más interesado por la sugerencia plástica en sí misma, crea unas formas circulares u ovoides, siempre dotadas de gran irregularidad, que contrastan por el matiz y la textura con el campo pictórico en el que surgen. Por ejemplo, una de estas composiciones muestra una gran zona blanco-rosada en medio de un fondo marrón. Series de agujeros casi en rigurosas líneas rectas, discontinuas, contrastan la pulsante calidad biomórfica de las superficies con su insistencia, que parece una llamada o la huella de un movimiento fatal. Logra Fontana en estas obras, verdaderamente, evadirse de nuestra realidad planetaria y acceder a mundos que nunca habían sido vistos, comprendidos ni valorados. En algunas de sus obras el tratamiento pictórico es tan matizado que permite considerarlas desde un ángulo estrictamente artístico, pero creemos que todo intento de separar iconografía, vivencia y ejecución en imágenes como estas es pretensión errónea. Mucho más que «no figurativas», tales pinturas son apasionada «figuración de otra cosa», y el carácter concreto de los elementos que en ellas

aparecen llega a lo obsesionante.

Desde 1958, la mayoría de las obras de Lucio Fontana se fundamentan en una técnica que no puede ser más elemental, y radicalmente nueva. Sobre un fondo de tinta plana, por lo común de matices intensos (con monocromatismo por cada imagen o, más raramente, contraposición de dos tonos o de una mancha de color sobre fondo), traza los rastros limpios, crueles, inevitables que deja el corte de una navaja afilada. El principio de discontinuidad que regía en las imágenes del periodo anterior se mantiene enteramente, pero en las asociaciones seriales de puntos se ha sustituido la ordenación por líneas. A veces es una sola raya —un solo corte—, lo que pone en tremenda vibración la totalidad del campo pictórico. A veces son dos, como en el cuadro rojo de la colección René P. Metras. A veces son varias, pero nunca su multiplicidad pone en peligro el efecto intenso de cada elemento por sí mismo. El carácter cósmico de estas imágenes prosigue dentro de la tónica del que señalamos a propósito de las anteriores, si bien la tensión hacia lo desconocido, más que incrementarse —a nuestro juicio—, ha disminuido. El agujero no tiene nunca el sentido agresivo que posee el corte. Tanto es así que a la alusión implícita en el universo de Fontana, desarrollada desde 1945, se agrega ahora un factor casi inquietante que autoriza a preguntarse hasta qué punto no serán obras así realizadas la sublimación de un sentimiento sádico. De todos modos, en estas obras no domina la «poesía de la destrucción», más activa en Burri, por citar el ejemplo de otro artista italiano. Creemos que, sobre la violencia espectacular de los cortes, prevalecen dos factores. Uno de ellos es la angustiada soledad de los fondos. Diríamos que Fontana, si se interesa por los vacíos interestelares y por el «dinamismo plástico» que le ha llevado al espacialismo, ha sido para encontrar una justificación externa a los mundos de vacío que lleva en su interior, probablemente en su misma existencia, o acaso en esa otra existencia desdoblada que es nuestra segunda y más honda naturaleza. El segundo factor aludido es el esteticismo, muy tradicional, de las relaciones de proporción y posición que hay entre las líneas determinadas por los cortes. Hay asociaciones de dos líneas que nos recuerdan, por su ángulo, que no llega a producirse, pero que se siente en la prolongación ideal de los dos vectores, la relación de los ejes esenciales en muchas pinturas italianas del Trescientos. Los ritmos que vemos predominar en las actitudes de algunas imágenes medievales reaparecen ahora bajo el

atuendo tecnicista de las más sorprendentes visiones de hoy. La italianidad de Fontana, de otro lado, se hizo patente al autor de estas líneas al contemplar, en un libro sobre arte románico europeo, la precisión asombrosa con que un arquitecto ignorado —no queda claro si en la obra original o en una reconstrucción— colocó una cubierta sobre el reloj de la torre de Como, en contraste de sombras agudamente recortadas contra la lisa superficie del muro.

Medievalismo de Mathieu, rebelde de la tradición

Correo de las Artes , n.º 26, julio de 1960, s. p.

La obra de este pintor, desde 1949, se caracteriza por un uso creciente de la libertad, en el camino que, según su propia definición, va «de lo abstracto a lo posible». La posibilidad, para él, ha consistido en utilizar la abstracción lírica, que encontrara en torno a 1945 por el predominio de lo lineal, dentro de un concepto que sin reservas puede ser llamado caligráfico. Las «escrituras» de Mathieu son como magnificaciones de una extraña paleografía, cuyos caracteres herméticos e indescifrables, solo hablan por el simbolismo de la forma y por la expresividad del color. Arrebatados movimientos lineales diseñan trazos curvos que se enlazan y progresan, emitiendo largos filamentos diagonales, o amplios nudos de elegante gesto. Casi diez años lleva Mathieu escribiendo en las paredes inacabables de sus lienzos pictóricos. No importa lo que pretenden contarnos muchos de sus títulos, se trate de la coronación de príncipes verdaderos o de las matanzas reales ejecutadas por órdenes imaginarias. Pero sí se trata de la revaloración que ese arte supone —al margen de la política y a pesar de las sugestiones que de ella tome— del idealismo medieval, de los fondos luminosos de las leyendas, de las vidrieras alucinadas por la luz, de los escudos heráldicos llameantes de colores puros. Las pinturas de Mathieu han encontrado para el arte de Occidente un lugar de cruce entre las imágenes estrictamente pictóricas y la visionaria transfiguración de esas otras imágenes, cargadas de una belleza y vida más recónditas, que se constituyen en las páginas de los códices, en los blasones, en los tapices sembrados de flores de lis, en los trazos que los calígrafos insertaban para vivificar los ritmos marginales de las páginas, dando a la línea la misma intensidad que posee en las nervaduras de lo arquitectónico, o en los meandros, ya más alejados, de las fíbulas célticas.

Sobre fondos de tinta plana y color intenso, Mathieu dispone sus líneas caligráficas, preferentemente trazadas directamente con el chorro del tubo, lo que motiva su grueso empaste de directa alusión táctil. A veces son negras las escrituras. A veces blancas. Duales como el estandarte del Temple. En muchas obras, el gesto lineal surge sobre una capa de color intermedio, trazada a grandes manchas, sobre la tinta plana. Estas manchas intermedias pueden

tener contornos irregulares, regulares, o ser a su vez como una fantasmagórica escritura aplastada. La vida de la materia pictórica está siempre presente en estas obras y se suma a la de lo lineal y a la del color. Usa Mathieu con frecuencia un rojo claro de sangre recién estrenada, un azul de cielo profundo, un morado de veste litúrgica. Cuando hay superposiciones de capas y áreas de color, opacas, se produce una especie de desdoblamiento espacial en profundidad. Las obras son como relieves de varias superficies, pues la perspectiva cromática no deja de motivar los efectos correspondientes, con todas las contradicciones que la frialdad o fuerza de las líneas originan. Así, las escrituras rojas sobre blanco, por ejemplo, no solo invierten el sentimiento de unas escrituras blancas sobre rojo, sino que trastornan también el equilibrio mecánico de la obra. Estas posibilidades son las que Mathieu maneja con enorme sabiduría, logrando variaciones innúmeras en la vasta serie de sus caligrafías. También el pulso de la ejecución, la velocidad, la diferencia entre esta, inicial y terminal. Pero Mathieu no deja de incluir en sus obras efectos puramente pictóricos, mediante contrastes de manchas, colores y claroscuro. Muchas de sus imágenes dan predominio a los efectos de luces y sombras, creando un idioma que se sobrepone al de las líneas entrelazadas. Con su estética y su procedimiento, Mathieu sirve actualmente al ideal de acercar el arte del presente al de los tiempos más caracterizados de la historia de Europa. Puede que ello sea reaccionario, pero cierta reacción ha sido necesaria a partir de las declaraciones ya lejanas pero no muertas de un Marinetti, y de la consigna de hacer de lo «otro» algo contra lo que fue sin dejar de ser ahora. Se trata de reanudar el nexo con los museos, con todos los museos, y de terminar con la falsa idea de que lo etnológico puede substituir a lo tradicional. Defender esta situación no implica otra solidaridad ni otro designio, tan al margen de la obra artística como cuando se pretendía hacer la revolución «con una manzana». La sensibilidad de Mathieu se percibe ya en su tratamiento de los fondos, que, a pesar de constituir tintas planas, se hallan generados por movimientos de pinceladas muy distintos, desde los que alinean horizontales pausadas a los que superponen movimientos de ondas concéntricas, que se imbrican como las escamas de una armadura. De otro lado, no todas las obras de Mathieu son efectistas y brillantes como banderas. Algunas conceden toda su ambigua sutileza al trazo del pincel, a la oleosa materia que este deposita, a

las gamas neutralizadas u obscuras. Con unas y otras obras Mathieu se ha acreditado como artista responsabilizado, en la búsqueda de lo ignoto, acaso, tanto en la resurrección de lo olvidado por tan íntimo. Pero esta reactivación la verifica con medios absolutamente inéditos, que lleva adelante con intensidad y violencia. Y tiene un sentido muy particular el hecho de que este movimiento de resurrección de componentes medievales se haya producido en el instante en que la pintura parecía romper todas las relaciones —en una tremenda mutación— no ya con las obras de los siglos x a xix , sino con las que se juzgaban como representativas de nuestro tiempo. La afirmación de la obra de Mathieu no alcanza las anécdotas que, tal vez como compensación psicológica, hoy parecen necesarias a muchos espíritus empeñados en las luchas más duras. Anécdotas que, de otro lado, tampoco han alcanzado la zona de peligro para la pureza de una personalidad y de una obra.

Respecto al contenido, la pintura de Mathieu revela una especie de extraña seguridad anímica, una síntesis de audacia y de alegría, el sentimiento de penetrar en unos dominios oscuros para iluminarlos bruscamente. Hay también la noción de algo que sobrepasa lo personal, algo que manifiesta el amor del artista por lo que pudiéramos llamar «poesía de la cultura». Muchas veces, al contemplar una determinada muralla transformada por el tiempo, una sencilla losa funeraria epigrafiada, exornada acaso por uno de esos relieves de flora que parecen crecer todavía, o ante el hierro calado de una cruz gótica, hemos pensado si toda la vida espiritual que se despertaba como en sueños por el acto de contemplación podía resurgir ampliada y generalizada bajo la luz del día. Muchas pinturas de Mathieu parecen responder afirmativamente a esta pregunta y probar que en la era de la velocidad, de los anuncios luminosos, de los carteles publicitarios, la vasta morfología lineal de nuestra civilización puede comunicarse, brusca y sorprendentemente, con aquellos mundos que parecen sumidos en una sombra densa e indestructible. El brillo de los colores puros; las superposiciones de amarillo oro sobre azul celeste y sobre blanco, o de rojo sobre blanco y sobre negro, como en el proceso alquímico, no tienen otra función sino expresar el goce radiante de tales comunicaciones supuestas imposibles por una falta de esperanza, por una falta de solidaridad que el hombre mantiene respecto a un pasado de fechas muy cercanas. El que las estructuras que determinan esas formas se emparenten con lo caligráfico parece

tener también un sentido simbólico y venir a decirnos que «se deja constancia» y se da rango de legalidad al acontecimiento.

La nueva estética del espacio

Correo de las Artes , n.º 27, septiembre de 1960, s. p.

Los artistas que definen en Italia el avance desde la estética tradicional hasta las fronteras de lo ignoto son Alberto Burri, Lucio Fontana, Piero Manzoni y Castellani. No queremos negar otros valores, menos desde el puro ángulo de lo pictórico, pero las aparentes abstracciones gestuales de un Vedova, como las crispadas anotaciones colorísticas de Romiti, son, en verdad, una suerte de traducción a lo informal de las fórmulas del barroco, no ya por la calidad de la materia y de la factura, sino por la composición que parece llevar a un estado fantasmal las enormes *machines* del XVII - XVIII . Alberto Burri ha iniciado la descomposición del proceso, pero su violentación abombada de las superficies, en las obras a base de grandes planchas metálicas, y su estructuración desgarrada de los trapos pegados y colgantes mantiene aún factores de la «creación compleja» que ha dominado desde el Renacimiento hasta el informalismo más reciente. Lucio Fontana, en cambio, nos introduce en un mundo distinto. Su procedimiento consiste en eliminar la mayor parte de los elementos tradicionales, para reducirse a un mínimo. Su espacialismo no se fundamenta en otorgar al espacio la prioridad en la expresión (como acontece con otros pintores del mismo movimiento, cual Bacci, Crippa), ni en reactivar de modo abstracto ilusionismos de grabado romántico (cual Peverelli), sino en conceder a la extensión la totalidad del poder estético. Por ello, no pudiendo todavía desprenderse de unos últimos elementos configurantes de diseño (líneas, puntos, conjuntos de unos y otros), los traza mediante corte y perforación totales, tajando y agujereando la tela, papel, plancha de metal o el soporte que fuere. Estos elementos, siendo enteramente negativos, actúan por medio de una paradójica «presencia de la ausencia» y, refiriéndose a la nada simple, acentúan y excitan el valor de lo único real que queda en la obra: la extensión de dos dimensiones, visibilizada por una materia mínima y por un color generalmente monocromo y sin degradados. En ese espacio vibra aún la luz, más cuanto más clara sea la tonalidad del cuadro, por las conocidas leyes de reflexión y absorción lumínica. Piero Manzoni solo pinta cuadros blancos, casi enteramente desprovistos de elementos, intervenidos por estructuras mínimas. Pero la blancura de la

superficie refleja tanta luz que la imagen se metamorfosea en una idea, pues la identificación de la luz con la inteligencia, de las mitologías orientales del Mediterráneo, sigue siendo una verdad para el sentimiento contemplativo.

La obra de Gustavo Torner

Índice , n.º 143, noviembre de 1960, pág. 17

La obra de Gustavo Torner Torner (Cuenca, 1925) es de las que señalan más agudamente, en el panorama hispánico del presente, la existencia de un problema de fondo: la crisis de la técnica pictórica. Desde siempre, la pintura —como señala Sartre en su *Psicología de lo imaginario* — se ha movido en una ambivalencia: la necesidad de dar sentido real a sus imágenes y la precisión de que esa realidad sea «salvada» por la operación artística, para no repetir meramente un objeto o fondo perteneciente al mundo en que vivimos. En Torner la pasión de la realidad aparece con una virulencia extrema, pero limitada a la elección de materiales. El anhelo de transfiguración opera a través del sentido espacial, de «campo restringido», como determinante de una imagen que no se parece a nada de lo que encontramos en torno nuestro, aunque sí se halla cargada de concretas reminiscencias que apuntan a tal o cual forma de lo real, pero sobre todo por la función expresiva, que muestra inequívocamente ese *pathos* humano, más aún, ese sentimiento del mundo propio del hombre de nuestro tiempo, hecho de amor y de convulsión, de náusea y, sin embargo, de adhesión ilimitada y salvaje a todo «fragmento de la realidad». Gustavo Torner tiene motivos para justificar tales raíces. Apasionado de la vida en contacto con la naturaleza, acepta todas las sugerencias materiales que ese ámbito le depara. La crujiente calidad de las ramas, la inquietante metamorfosis de colores y calidades cuando la vida animal parece acechar en su interior, los aspectos densos y cerrados de rocas, piedras y troncos nudosos. Pero Torner no se dedica a imitar estas condiciones de lo real desde el interior de una técnica tradicional. Invierte el proceso. Integra las materias y las calidades reales dentro de imágenes que no corresponden ya a la naturaleza observable, *en cuanto conjunto* , sino que delatan los movimientos de su ánimo y las tensiones que le obligan a ejecutar dichas obras.

Gustavo Torner comenzó a pintar en 1951, pero solo en 1956 elimina la figuración y profundiza en su cosmos personal por la progresiva síntesis de imagen y procedimiento. En 1957 realiza pinturas enteramente texturalistas, casi sin diferenciación de zonas ni composición propiamente dicha, mediante una mezcla de óleo, pintura plástica, arena y cemento. Algunos elementos lineales, que

proceden de la antigua técnica, todavía recorren las superficies exacerbadas, que proporcionan el factor emocional dominante. En 1958 se elimina dicho factor lineal y desde entonces toda línea no resulta de la superposición de un trazo sobre el «fondo», sino del levantamiento, por así decirlo, topográfico, de dicho fondo, en crispadas y quebradas direcciones. Muchas de las obras que Torner ejecuta a partir de ese momento se podrían relacionar con imágenes circunscritas a pocos centímetros cuadrados, de un terreno de bosque. No es de extrañar, porque enriquece la materia compleja antes descrita con adiciones de ramas muy finas, cáñamo deshilachado, serrín o lana de vidrio. Los colores se alejan de la imitación naturalista y prevalecen el gris, azul claro, rosa, negro, aunque también aparezcan el ocre y los pardos más diversos. El mismo pintor especifica su estética al indicar que intenta «hacer una pintura "natural", es decir, en la que no se vean los rasgos del pincel», agregando que su actitud interior le lleva a una relación con las eternas constantes del realismo español, tan distinto del expresionismo puramente psicológico como del idealismo que busca la belleza y la serenidad por encima de esa agitación oscura que promueve en nosotros la vecindad de la vida, con su turbulencia. También indica su lucha entre la seducción de imágenes abiertamente cósmicas, esto es, generalizantes a fin de cuentas, y su interés por lo táctil, por aquella humilde, persistente y «creciente» pulsión anímica del mineral y del vegetal.

Después de haber conseguido un dominio de su procedimiento y de la expresión textural, Torner investiga las posibilidades de composición que caben dentro de un mundo como el suyo. Primeramente consulta las puras fuerzas físicas: la gravedad por el chorreado de materia, los contrastes entre diversas tensiones superficiales, las organizaciones rítmicas que se generan por la mera turgencia de los «fragmentos de realidad» integrados en su materia. Estas distribuciones, que podrían ser llamadas al azar, si no estuvieran regidas por una selección y disposición inconscientes, son sustituidas progresivamente por otras en las cuales la conciencia estética opera con mayor autoridad. Se busca, en especial, establecer unos sistemas de estructuras en los que la textura y la calidad del magma pictórico encuentren su máxima potestad de emoción. Por consiguiente, dadas las premisas sentadas, estas estructuras siguen poseyendo el carácter «naturalista» antes aludido. Son como rupturas orogénicas, como alas de murciélago,

como distorsiones de raíces que emergen de la tierra entre el musgo, aunque también a veces sugieren materias ignotas o ampliaciones al microscopio de tejidos biológicos. Seguidamente, ya en cuadros de 1959, Gustavo Torner rompe los espacios continuos así creados por la inserción de áreas lisas, tratadas con tinta plana o por metalización. Estas zonas negativas, que se insertan sobre todo para exaltar por su vecindad a las de textura erizada y convulsa, nunca poseen contornos regulares ni rectilíneos. Entran en el interior de los campos materiales hirsutos como las aguas de un golfo en el interior de la superficie terrestre. Pero la relación cromática y tonal es atendida para crear unos contrastes vivísimos, en los que la posición que pudiera haberse detenido en lo naturalista queda intensamente elevada de tono, hasta el grito. Materias como fracturadas y sometidas a enormes presiones, de un blanco de cal, o de tejido de veste de momia, son recorridas por sinuosos y rotos meandros de una materia muerta. En otras composiciones, la superficie posee la calidad de una tela arrugada, pero a la vez tensada por adiciones de materias gomosas.

En las obras que consideramos más logradas de este pintor, consigue un dominio perfecto de esta dramática emocionalidad. Interesan por su extraña síntesis de contención y desbordamiento. Parece como si las calidades más hirientes de la naturaleza selvática hubieran sido sojuzgadas de una nueva manera, y expuestas en una integración inédita. El rectángulo, obsesivamente racionalista, del cuadro contiene con una presión mayor de lo acostumbrado las tensiones de la materia presa en su interior. A la inversión del concepto realista antes indicada, sigue una análoga transformación del sentido, pues aquí lo concreto natural, siendo punto de partida, nos lanza en pos de una realidad «otra», de la que los fragmentos estructurados dan testimonio suficiente. La dirección realista curva la línea lógica que va de la presentación a la sublimación, sustituyendo esta última por una segunda presentación, que parece corresponder a todo lo ignoto, aunque se halle evocado por «materiales de nuestro universo». La selva que Torner integra en ciertas de sus obras es una selva que podemos soñar, pero que difícilmente podremos contemplar como no sea en sus cuadros. El principio del *collage* , de que «un trozo de papel, recortado, y pegado sobre el mismo papel, ya es una materia diferente (Tristan Tzara) adquiere aquí una confirmación y un relieve extraordinariamente acusativos.

Justo es reconocer que el factor «monstruoso» que constituye una de las facetas de la obra de Torner no es en modo alguno privativamente suyo. En Millares, en Mier, como en Dubuffet, Delahaye y muchos otros artistas de esta hora se acusa con una potencia turbadora e intensísima. De otro modo, reaparece el universo Grünewald, Bosch, etc., que desde fines del siglo XV hasta bien entrado el XVI tuvo la misión de compensar el racionalismo del Renacimiento. El monstruo simboliza las fuerzas nacientes del cosmos, el receptáculo (¿inagotable?) del que surgen las formas que irán purificándose con el transcurso evolutivo. Significa también, sin duda, la protesta de lo subterráneo contra lo que ya ha adquirido una supremacía en el ámbito vital. Pero en Torner dicho elemento monstruoso queda por lo regular limitado a la violencia de las calidades materiales, sin configurarse en apariciones como las que se insinúan en las novelas de Lovecraft, y sin buscar esas ambigüedades de textura y forma por las que Dubuffet establece un contacto más íntimo y frecuente con lo natural. Torner, de modo más hispánico, no intenta establecer un puente entre los abismos del alma y los abismos de la morfología de la selva, sino que toma aspectos de esta para levantarlos hasta la soledad del arte como cuando los imagineros ponían cabellos «de verdad» a sus santos de palo. Pero la entrega a lo irracional de la materia existe, y se advierte por la entreverada, laberíntica, condición de los ritmos.

Arte contemporáneo, arte colectivo

Correo de las Artes , n.º 29, diciembre de 1960, s. p.

Suele decirse, y no siempre sin sentido peyorativo, que el arte contemporáneo es individualista y anárquico, y que, por lo tanto, carece de objetividad y de sentido colectivo. Nunca hemos compartido tales opiniones. La suma de subjetividades o, mejor, de imágenes creadas según un criterio de absoluta autenticidad en lo personal, conduce en línea recta a la formulación de una objetividad, constituida por la «suma de posibilidades» surgidas en el transcurso de las operaciones particularmente realizadas, pero abocadas a un acervo común. Respecto al carácter colectivo, el arte del presente no lo posee en el mismo sentido que lo tuviera el de la Edad Media, basado en la tradición del taller y la relativa uniformidad de aspiraciones, ideología y corrientes estilísticas, ni tampoco a la manera del arte académico, basado en una atomización de la sinergia creadora. El arte contemporáneo es colectivo porque tiende a la totalidad. Fundamentado en la información llena un fin que surge de la ideología del presente, como el arte renacentista de los conceptos e ideales del Renacimiento. Más aún, cuando el historiador del arte coetáneo —el crítico— se enfrenta a una determinada obra de arte, él, que tiene presente en la memoria la totalidad de las creaciones producidas hasta ese momento (o al menos la suma de «muestras» suficientes para poder poseer criterio y capacidad de juicio, según la teoría de la estadística), lo primero que hace es insertar mentalmente esa imagen nueva que se le muestra dentro del gran sistema que conoce por su cuidado. Tanto es así que una gran parte de la valoración instantánea que otorgue al artista creador de dicha obra dependerá de la intensidad y justeza con que esa obra encaje dentro de tal sistema. La existencia del sistema y la forzosidad de la entrada en él son el modo de ser colectivo del arte de nuestro tiempo. Por eso no caben en su interior ni la derivación carente de originalidad, ni el plagio mayor o menor, pero tampoco ese tipo de originalidad que se extravasa del sistema, tanto por ser arcaico, como por ser anormal o por otra causa cualquiera. Un arte así resulta siempre en tal momento aproblemático, nada estimula y a nada concierne. Por el contrario, la integración de una acción dada es tanto más soportable, e incluso esperada, cuanto más corresponda a la secreta

necesidad de un sector determinado del «sistema». Tal aconteció, por ejemplo, cuando en 1955 Cuixart utilizó por primera vez las emulsiones metálicas como medio pictórico (recientemente Fontana y Mathieu han usado los metales como fondos, a la manera medieval, sin infundir actividad dibujística y formal a dicho medio). El objetivo de la ingente cantidad de catálogos, revistas y libros sobre arte actual que hoy se editan no obedece a otra causa que la aludida; el establecimiento de una comunicación suficiente para que pueda existir, en todo momento y lugar, una conciencia justa para la determinación del estado del sistema y de la posibilidad de tal o cual obra con calidad inventiva de insertarse en él para abrir vía hacia lo ignoto.

Ideología del informalismo [40] *

Correo de las Artes , n.º 29, diciembre de 1960, s. p.

Después de la eliminación de la imagen figurativa, realizada por Kandinski, Malévich y el grupo De Stijl, entre 1910 y 1918, preparada por el expresionismo y la pulsante «ornamentación» del Modern Stile desde dos décadas antes, entre 1920 y 1945 se decanta, lenta y progresivamente, la tendencia informalista, que supera la estética de la mancha y del dinamismo lineal para convertirse en un arte basado en la expresión de la materia, por sí misma y por las nuevas formas que recibe en el tratamiento pictórico. Textura y estructura son tan importantes como la elaboración de dicha materia, muchas veces compleja, producto del anhelo de obtener mixturas elaboradas por el artista, dotado de calidad emocionante en su simple presentación superficial. El grueso de empaste, el gesto petrificado en la materia, bien a chorro o por el procedimiento negativo del *grattage* , el signo, la tensión de lo natural a lo tectónico y a cierta configuración simbólica, atrayente por lo nueva y desconocida, son factores dominantes de esta tendencia, que se revela ante todo como una transformación en la técnica creadora, suprimiendo los últimos residuos del ilusionismo pictórico, heredado de la antigüedad, pero particularmente activo desde el siglo XV con el uso del óleo, como la abstracción suprimió los restos de figuración aún vigentes en la modalidad expresionista.

Ante una metamorfosis tan honda de la imagen pictórica cabe preguntarse si existe una ideología, más o menos concreta, en el vasto grupo de posibilidades artísticas que caben bajo el título general de informalismo. La misma palabra, que define la tendencia por su carácter negativo, como por ejemplo la de atonalismo en música, parece predicar una actitud en concordancia con esa negación. Altamente representativo del periodo que sigue a la Segunda Guerra Mundial (1939-1945), aunque sus orígenes profundicen varios lustros antes, este arte parece corresponder a ciertas afirmaciones de un Romano Guardini cuando dice que, en el tiempo que ahora se inicia, «la obra humana presentará sobre todo un rasgo característico: el del peligro», efecto que dimana de una ampliación de las condiciones en que la vida del hombre se desenvolvía hasta el desencadenamiento de las nuevas fuerzas en

actividad, así como de una disminución, cuando no una perdida, de la antigua sensación de «seguridad cósmica», en su doble base religiosa e intelectual. Coincide este cambio de situación con el avance de la actitud nihilista, que Martin Heidegger ha especificado como ningún otro filosofo al establecer el principio de que «la nada nadea como ausencia a la presencia sin llegar nunca a aniquilarla», con el correlato psicosociológico de que «ninguna persona inteligente pretenderá negar hoy en día que el nihilismo, en las formas más diversas y recónditas, se ha convertido en el "estado normal" de la humanidad», habiéndose explicado esta posición actual del pensamiento como una verdadera inversión ontológica al afirmar que si los griegos concebían el ser como presencia en lo presente (es decir, en lo que existe en el mundo de los fenómenos, dotado de cierta identidad consigo mismo, forma y corporeidad características), hoy se concibe el ser como presencia no presente, o sea, como lo que no es ente. Por esta causa, y con referencia al de este periodo, Edouard Jaguer ha podido decir: «No existe el mundo del objeto. El mundo que existe es el de la materia y los cuerpos en movimiento, tempestades pasionales o magnéticas, lluvias y rayos cósmicos». Y por esto, en términos generales, se ha producido la tendencia a la no figuración, pues los ritmos abiertos expresan los impulsos nacientes, aún no determinados, de las fuerzas libres del cosmos, mientras que las figuras y los cuerpos corresponden al orden dado u obtenido por dichas fuerzas en movimiento. La no figuración manifiesta un rechazo del orden logrado y expone una tensión dirigida a liberar tales fuerzas para que puedan ordenarse de maneras inéditas. Se desea licuar el mundo que existe para que advenga el que no existe todavía. Esto explica el mesianismo latente que hay en el arte abstracto y sobre todo el que se advierte en el fondo de sus modalidades más dinámicas y hervorosas, cual las que han sido puestas de manifiesto en una reciente exposición, celebrada en Venecia. La obsesión por lo inventivo que también caracteriza la creación actual puede proceder de otra faceta del sentimiento del mundo contemporáneo, según Guardini, para quien, en el presente, «desaparece toda posibilidad de ponerse de acuerdo con uno mismo y con el carácter enigmático de la existencia», cada vez más inquietante.

Pero si puede considerarse que el informalismo es nihilista en cuanto al mundo de la figuración y al de la presentación ilusionista, no puede dudarse en cambio de que su misma técnica implica una

fe en la materia, un interés apasionado por ella y por todos los elementos que se consideran necesarios todavía, como las grietas, las estructuras (formas internas), las expresiones texturales y los movimientos rítmicos sin determinación figural. Desde este punto de vista, el informalismo es un retorno a las «madres» de la arcilla y el limo, una negación (relativa) del *logos* y una profundización en lo ctónico, con la consiguiente reactivación de lo irracional. Aquí hemos de hacer referencia a una vasta corriente de pensamiento, que retrocede desde lo actual hasta la antigüedad, discurriendo por varios cauces, uno de los cuales es sin duda el de la alquimia. El interés por la materia y por los «materiales del universo» (esgrimidos contra sus «formas») nos recuerda la obsesión de los alquimistas por «la materia que contendría todas las formas en potencia», es decir, la *hyle* de los griegos y la *prakriti* de la especulación mística de la India, que Grousset define como «elemento primordial y raíz de todas las cosas», añadiendo que es «no solo la materia, sino el mundo de la evolución, del tiempo, del espacio y del movimiento...», es decir, todo aquello que el procedimiento informalista no repudia, antes afirma con toda la potencia posible, esgrimiéndolo contra lo legal figurativo.

Pero el informalismo, al rechazar el sistema ilusionista de la pintura tradicional y al orientar la actividad creadora hacia una profunda enfrentación con la materia, tampoco lo hace por una estricta veneración hacia el principio pasivo del universo, sino por una necesidad de plantear de nuevo las relaciones del hombre con el cosmos, con nuevas interrogaciones. Lo que interesa al artista de ahora, como al de otros tiempos, es el misterio que alienta en el fondo de cualquier modo de realidad. Cerrado un acceso se intenta adelantar por otro, pero la finalidad es siempre aquel principio psíquico o espiritual que parece ser solo accesible a través de manifestaciones indirectas. Claramente lo indica Dubuffet al decir que cree «que podría haber ritmos comunes, sistemas de movimientos idénticos entre las formas y aspectos que toma a los ojos la materia física y las danzas mentales que se instituyen en el espíritu del hombre». Esta aseveración no deja de estar relacionada con la de Max Ernst a propósito de su descubrimiento del *frottage* y con la famosa prescripción de Leonardo de Vinci, aunque esta se detuviera en las posibilidades fantasmales de figuración que subyacen en las formas matrices de lo informal.

La tendencia a considerar el arte como creación de mundos

materiales recorridos por estructuras dotadas de un sentido ofrece la más absoluta conexión con la vieja teoría de las «signaturas», que consideraba el mundo físico como doble del mundo espiritual y que juzgaba que todas las formas de la tierra (paisajes, accidentes, materias, seres vivos, rocas, etc.), podían ser «leídos» mediante una adecuada técnica de interpretación. Libros como *La polygraphia universalis* de Trithemius, en el siglo XVI , y como el *Mundus subterraneus* , de Kircher, en el XVII , pertenecen a esta corriente ideológica. Esta consideraba el mundo como un arcano cuyo destino era la revelación, como un sistema de jeroglíficos en espera de la gramática necesaria para su lectura. «Nada de lo que hoy está oculto dejará de ser revelado», escribió Philippe de Gabelle en *Sur la secrète philosophie* , y Georg Büchner dirá: «Las líneas, las figuras, ¿quién puede leerlas?».

Podríamos multiplicar la transcripción de textos, pero nos limitaremos a algunos que juzgamos esenciales, y que retroceden desde la actualidad hasta los albores del periodo romántico. Hermann Hesse ha escrito: «Ya de niño me había gustado contemplar las formas extrañas de la naturaleza, pero no como un observador que investiga, sino abandonándome a su peculiar encanto, a su profundo lenguaje complicado. Las largas raíces rampantes de los árboles, las vetas jaspeadas de las piedras, las gotas de aceite sobrenadando en el agua, las grietas del cristal, todas las cosas de ese género habían tenido en tiempo, para mí, un singular encanto, como también el agua y el fuego, las nubes, el polvo y, sobre todo, las luminosas manchas movidas que veía al cerrar los ojos [...] la contemplación de estos productos, el abandono a las formas irracionales, singulares y enrevesadas de la naturaleza». Precisa más Hesse sus aseveraciones, llevándolas al punto en que hemos reseñado la corroboración de Dubuffet, y concluye: «Conocemos un nuevo estado de ánimo en el que no sabemos ya si las imágenes reflejadas en nuestra retina proceden de impresiones exteriores o interiores. Una misma divinidad indivisible reina en nosotros y en la naturaleza». Este último punto de vista es un evidente desarrollo del aforismo de Goethe: «Lo que está dentro también está fuera», que, a su vez, es una transformación de la vieja ley de la *Tabula smaragdina* : «Lo que está arriba es como lo que está abajo». Todo el romanticismo, en su sentido más puro y profundo, gira en torno a ese problema del arcano que la naturaleza vela y oculta. Por ello encontramos otro matiz de ese tema en Novalis,

cuando se refiere a las «figuras que parecen pertenecer a la gran escritura cifrada que se halla en todo: en las alas, sobre la cáscara de los huevos, en las nubes, en la nieve, en los cristales, en las formas de las rocas, sobre las aguas heladas, en el interior y en el exterior de las montañas, de las plantas, animales y hombres, en las claridades del cielo... y en las extrañas coyunturas del azar. Se presiente la clave de esa escritura singular y su gramática, pero ese presentimiento no quiere fijarse de un solo modo y parece negarse a devenir la clave suprema». Es decir, se mantiene como incógnita.

En su tono alucinado, Gérard de Nerval toma otra vez el hilo conductor del gran tema, atreviéndose a insinuar que, en un momento dado, llegó a los umbrales de ese conocimiento al que Novalis alude y que en Hesse permanece en un segundo término, preterido por el interés dominante dado a la contemplación. Nerval sentencia: «Desde el momento en que estuve seguro del punto a que me había sometido en las pruebas de la iniciación sagrada, una fuerza invencible penetró en mi espíritu; todo en la naturaleza tomaba aspectos nuevos y voces secretas surgían de las plantas, de los árboles, de los animales y de los más humildes insectos para darme advertencias y valor. El lenguaje de mis compañeros tenía giros misteriosos cuyo sentido me era inteligible; los objetos sin forma y sin vida se prestaban también a los cálculos de mi espíritu; de combinaciones de piedras, de figuras y ángulos, hendiduras, grietas, recortaduras de hojas, de los colores, olores y sonidos, yo sentía brotar armonías hasta entonces desconocidas. Creí comprender que existía una ligadura entre el mundo externo y el interno». Vemos que el gran poeta del amor destruido termina por una profesión de fe idéntica a las ya comentadas, ratificando la analogía de lo físico y lo espiritual.

Un autor del siglo XIX , que escondió sus intuiciones sobre los grandes símbolos tras la mampara de una novela de aventuras, había de referirse concretamente al mismo problema. Herman Melville dice: «Todos los objetos visibles no son más que unas casas de cartón; pero en cualquier suceso, en el acto vivo, en el hecho indudable, algo desconocido pero racional (es decir, susceptible de ser entendido), se muestra con sus propios rasgos detrás de la máscara irracional». Es evidente que estos escritores se refieren al mundo que podemos denominar «figurativo» por su relación con el arte que le da representación ilusionista, pero no menos verdad es que lo que ellos buscan no es la constancia y seguridad de unas

figuras, sino el trasfondo de significado que hay al tomar ese orden como una escritura. También habrán podido observarse las constantes alusiones al universo morfológico «reprimido» que ahora surge con el arte informalista: grietas, hendiduras, manchas, formas de raíces, nubes, etc. La noción de analogía entre lo psíquico y lo físico, que también se expresa con insistencia, incluye otra constitución analógica relativa a los mundos de lo biológico y lo mineral. La corrosión, desagregación, erosión, equivalen a las fuerzas de envejecimiento y enfermedad en los seres animados. La «fatiga de los metales», por ejemplo, se halla en estricta correspondencia con las leyes que asignan una duración con la resistencia de los seres vivos. El paralelismo, por consiguiente, es triple y se produce entre lo físico, lo fisiológico y lo psicológico o espiritual. De ahí que todo gesto o estructura integrados en la materia «repercuta» instantáneamente sobre los planos superiores aludidos, simbolización que es tenida en cuenta, bien que subconscientemente muchas veces, por los artistas que profundizan en lo informal y, a su través, en lo ignoto.

También Edgar Allan Poe llegó a manifestar que se vio «obligado a llegar a la insatisfactoria conclusión de que sin duda hay combinaciones de objetos naturales muy sencillos que tienen el poder de afectarnos». En este mismo poema en prosa precisa la existencia de unas fuerzas expresivas emanadas de las condiciones de un conjunto físico dado, sea natural o construido por el hombre, y así señala un nuevo sentido de la sensibilidad y, por así decirlo, de la «responsabilidad expresante» de cualquier elemento aparecido ante la percepción sensitiva de dichas relaciones. Algunos fragmentos descriptivos de su texto parecen referirse a estructuras creadas por el actual sentimiento estético. Por ejemplo, cuando dice que «las condiciones (de la peculiar y profunda expresión de lo tectónico) residían, según imaginaba, en el método de colocación de las piedras, en el orden de su distribución, así como en el de todas las esponjosidades que las recubrían... y sobre todo en la larga, inmutable duración de esa distribución». En muchos pasajes de la literatura romántica podríamos encontrar una implícita similar confesión de esas misteriosas relaciones entre las formas de la realidad exterior y los movimientos anímicos. El paisajismo de Turner y Friedrich, por citar solo dos nombres, corresponde a la misma corriente, pues su finalidad consiste precisamente en revelar a la vez un momento de lo natural y un estado de alma. **(En**

muchas pinturas de Francisco de Goya la pincelada se «independiza» de su finalidad representativa en ocasiones y cobra una extraña autonomía expresiva, relacionada con lo informal).

La ciencia de nuestros días, siguiendo a la estética germánica de la *Einfühlung* , de Lipps y Volkelt, ha ratificado todas las intuiciones recogidas. Así la *Gestalttheorie* , por medio de Paul Guillaume, no vacila en afirmar que «percibimos propiedades *formales* del comportamiento que tienen por sí mismas un sentido, un valor... (pues) toda clase de seres, de objetos, de situaciones, tienen una *fisonomía* moral». La teoría de la forma, en consecuencia, «admite que los objetos tienen por sí mismos el carácter de lo extraño, de lo espantoso, de lo irritante, de lo tranquilo, de lo gracioso, de lo elegante, etc., en virtud de su propia estructura independientemente de toda experiencia externa del sujeto que los perciba». Esta afirmación es el correlato de la que dice: «Los hechos psíquicos son formas», y se completa al afirmar que «los términos de estructura, forma, organización, pertenecen tanto al lenguaje físico como al psicológico». Generalízase esta concepción de la realidad en la doctrina del isomorfismo, a que conducen los análisis de los psicólogos de la forma, la cual declara que «existe paralelismo fisiológico y psíquico entre las formas que presentan una comunidad de estructura». Por esta anticartesiana teoría se destruye toda diferencia radical entre el mundo del pensamiento y el de la materia, entre la «*res cogitans* y la *res extensa* ». Una herida es siempre una herida, se produzca en una madera, en la carne de un humano, o en su vida afectiva. La relación esencial entre estas estructuras, u otras cualesquiera, no solo garantiza la unidad del universo, sino la de cualquier «serie» de hechos en la triplicidad (o multiplicidad *n*) de planos posibles. Todo lo que implican los descubrimientos de la psicología de la forma ha de admitirse como «realizado» en el dominio del arte derivado del «automatismo psíquico» (y sus proyecciones gráficas) preconizado por André Breton, si se tiene en cuenta que dicha actividad automática tiene como finalidad única «expresar (...) el funcionamiento real del pensamiento», es decir, facilitar las huellas de sus movimientos serenos o convulsos, ascendentes o descendentes, negativos o afirmativos. Edouard Jaguer ha completado el sentido de esta zona de convergencias al señalar que en las formas vagas, dinámicas, simbólicas del informalismo «tiempo y espacio se definen

recíprocamente en configuraciones comunes», siendo también importante la afirmación de que, con dicha actividad creadora, «se trata de la conquista de un lugar subconsciente, pero real, donde lo universal y lo humano se funden y se combaten». Si, según Heráclito, la naturaleza gusta de ocultarse, la misión del hombre y de su obra parece ser, al decir de Heidegger, obligarla a «desocultarse» hasta donde pueden ser planteados los límites de un conocimiento-acción, en un instante espacio-temporal.

Vemos, pues, que el arte informalista solo puede ser conceptuado como negativo en cuanto a las formas simbólicas de una realidad sin fluencia. De otro lado, su adhesión a la materia es ambivalente, pues si a ella se acoge para el logro de las más intensas expresiones, no lo hace sin atormentarla en la medida necesaria para verter en esas huellas todo el contenido que reproduce la ansiedad y el dolor de unas conciencias enfrentadas con la idea de su destrucción, su discontinuidad y su limitación, y que, sin embargo, poseen el «modelo» de una idealidad continua, ilimitada e indestructible. Esta manifestación de lo que la materia puede transparentar, este interés por el espíritu se muestra de modo muy especial en la búsqueda continua —obsesiva por su frecuencia y amplitud— de «nuevas conjunciones» de formas-expresión, las cuales plantean a cada instante el problema de lo nuevo y de lo ignoto. A través del texturalismo o de la técnica del dinamismo lineal, con materia o sin ella, por *dripping* o *grattage* , y a la vez que se afirma y se niega la realidad que se utiliza para desocultar la verdad anímica y todas sus posibles repercusiones cósmicas, lo que buscan los artistas informales es el descubrimiento de continuas «imágenes ignotas», o sea, desconocidas antes de ser creadas, y no solo desconocidas por la historia del arte, la morfología o el contemplador, sino principalmente por el mismo artista. Este factor de lo desconocido, que sin duda posee un valor numinoso como ha sido dicho, tiene además un sentido simbólico incuestionable, relacionado con el destino de la vida espiritual en el universo, dentro del molde representado por el hombre y más allá de él. Lo desconocido mantiene una relación constante con el nivel de lo indeciso, de lo indeterminado. Integra, pues, todo aquello que se pierde constantemente, lo que no entra en el campo de la conciencia o es rechazado de ella sin haber llegado a existir en su decantación. Lo desconocido es también lo que penetra potencial y realmente en la muerte, pasa a través de ella y regresa a la vida por sus espirales

mágicas, tan presentes en el arte «ornamental» neolítico y sus consecuencias hasta el románico europeo, o resucitadas hoy. Pero, sobre todo, lo desconocido es lo que exige como *conditio sine qua non* el esfuerzo permanente y la tensión, no ya del hombre, sino del cosmos entero. Se advierte que el mundo de la realidad es solo una «formación» de las posibles, solo una y tal vez no «la» necesaria. Desde ese momento basta cualquier fallo del sistema, cualquier grieta del orden, rechazo o imperfección, para que el pensamiento actuante se subleve contra la tiranía de ese sistema que ya se conceptúa como no único y no necesario. Obvio es decir que, en un periodo como el de mediados del siglo xx , en que el progreso técnico y la aventura han dado resultados como la astronáutica, la cibernética, la exploración del fondo de los mares y del interior de la tierra, toda forma fluente, capaz de reflejar los impulsos culturales del individuo y de la sociedad, tendrá que aceptar ciertas sugerencias científicas o procedentes al menos de su campo, tal como ha señalado Michel Tapié, aunque, por nuestra parte, nos sentimos tentados **(—no ya en los casos de un Tàpies o un Schumacher, sino incluso en el de un Sonderborg—)** a creer con Jaguer que esas «figuraciones de lo insólito» darán siempre la razón a «la fantasía contra la ciencia», en el sentido de que la primera parece saber ya, aunque de modo impreciso, todo lo que la segunda desenvolverá en el transcurso de una lenta evolución general. Si el informalismo es un proceso que llegará a detentar una superioridad absoluta, incluso cuantitativa, en el arte del próximo futuro, abriendo los nuevos cauces, o si es un clímax heterodoxo, que habrá de ser aplastado por quién sabe qué modos de represión, ello no importa a las cuestiones de su heracliteana ideología, hecha de interrogaciones y de perspectivas que por esencia rechazan un esclarecimiento terminal. **(Quede la violencia de los sacudimientos, el esfuerzo humano por mantenerse entre los tiempos y los lugares, entre los cuerpos amados y las rayas negras que los devoran, cual en los lienzos de Antonio Saura. Si algún día se restablece la paridad entre una exigencia absoluta y la sucesión de eslabones de lo relativo —que acaso un día se dio, no otra cosa sería la edad de oro—, abandonaremos la grieta y el grito y las figuras de Soria no serán invadidas por el tiempo).**

40 * Este texto había sido publicado previamente como el n.º 1 de los *Cuadernos del Movimiento Artístico del Mediterráneo* en marzo de 1960. Los cambios respecto al texto final son casi siempre de puntuación menos los marcados aquí en negrita que corresponden a fragmentos eliminados en la versión de *Correo de las Artes* . *(N. de los E.)*

Metafísica de Tàpies

Papeles de Son Armadans , n.º LVII, diciembre de 1960, págs. 345-348

Por su abandono del mundo fenoménico la obra de Tàpies representa una negación de la realidad corpórea, sometida a las leyes del tiempo y del objeto. Por su mineralización de la imagen, la obra de Tàpies implica un hundimiento más profundo en la realidad de la materia. Este doble y contradictorio proceso queda modificado en sus mismas raíces por el componente de sublimación, al que este arte debe su calidad de tal y su extraordinaria belleza. De otro lado, la paradójica reinserción de la *meta -física* en la física, con la negativa a escindir los universos del espíritu y de la materia, corresponde con exactitud a una posición ideológica del presente, que tanto rechaza ciertas concepciones según las cuales todo agente espiritual ha de contraponerse a la «porción diferenciada del espacio observable» (materia), como las que niegan la trascendencia del universo real y su tensión en «crecimiento» hacia estados cada vez más puros, conscientes, regulares y perfectos. La misma pintura de Tàpies, en su evolución desde hace unos años hasta el presente, señala la irreversibilidad del proceso cósmico, por la frecuencia cada vez mayor de imágenes en las cuales se producen ordenaciones espontáneas, de regularidad mística, y composiciones estructuradas en torno a uno o dos centros (círculos o elipse manifiestos o latentes). En el dominio del color las expresiones peculiares a los matices, analizadas y corroboradas por la psicología experimental, apoyan con fuerza y constancia tales tendencias. Prevalecen los colores ctónicos: marrón, ocre, siena, pardo, gris amarillento, arenoso, blanco calcinado. Pero violentas apariciones de rojo, azul, violeta y negro exponen la frecuencia con que el sentimiento (mensajero del espíritu e índice de la tensión entre este y la «jaula» de la constricción espacio-material) lucha, sufre y se rebela contra «lo que es». El progresivo predominio de blancos de mármol, alabastro y marfil, en imágenes centralizadas, con elementos simétricos, es decir, mentales y cristalinos, ratifica y acompaña de modo paralelo a la creciente abundancia de composiciones que implican la mera sublimación de un estadio geomorfológico. A la vez imponen un aumento del valor *construcción* y organización sobre el espasmo de la *destrucción* y la desorganización, señalando

que la superación de estas fases negativas del Ser solo se puede producir por una concentración progresiva de lo claro, ordenado y puro en torno a un centro, el cual —obvio es decirlo— se identifica por necesidad con el «motor inmóvil» de la filosofía aristotélica y con el eje de la «rueda» de las religiones orientales, así como con el «agujero» que señala, en el símbolo del cielo de la mística china, la vía por la cual se puede abandonar el mundo del espacio para acceder al inespacial (y por lo tanto intemporal e inmaterial). Pero esta última identificación, en Tàpies, solo está apuntada. Hasta el presente, su arte, como decíamos al iniciar estas líneas, está sólidamente aferrado a la equivalencia: materia = espíritu; espacio = pensamiento. Dicha situación espiritual del artista corresponde sin duda a un doble impulso: de un lado, la necesidad de admitir y servir a la trascendencia, esto es, al impulso de todo lo creado (incluso de la arena y del barro) hacia la lejana perfección; de otro lado, la repulsa a aceptar aquellas explicaciones de lo real que cortan el epifenómeno espiritual y lo «sirven» sin soporte alguno. Tàpies cree en la materia. La sufre. La usa. La precisa. Pero sabe que esa materia *es* el espíritu, aunque en grado variable, que puede ser manifestado por la estructura y el orden. De ahí su pasión por buscar en el seno de esa misma materia los caminos oscuros que conducen al «centro» místico y misterioso. La obra de este artista, en su significación descrita, se sitúa más bien en la corriente de la filosofía de la ciencia que en la de la metafísica «pura» y deslindada. Parece haber influido en su principio estético la geología, la historia de la evolución de las materias inorgánicas, a la manera que aparece en un Teilhard de Chardin. No se trata de aquel «materialismo muy espiritual» de que hablara Renán, en sus especulaciones sobre los celtas, pues el concepto de materialismo se aplicaba sobre todo a formas de vida. Ni creemos que este impulso se detenga en lo que Simone Weil quiso expresar al decir: «todo hombre aspira a inscribirse a sí mismo en la materia», sino que procede de una problemática más honda: la que concierne al origen y destino del universo. ¿Llegará Tàpies a expresar una «separación» del principio espiritual respecto a la materia? ¿O permanecerá en su «eterno retorno», con cielos de destrucción y construcción, orden y desorden, tectónica y convulsión, dentro de un complejo cerrado «materia-espíritu»?

Problemática de la pintura abstracta

Orbis Catholicus , n.º 3, 1960, págs. 227-240

Antes de entrar en el análisis de los principios ideológicos que puedan haber informado el origen y desarrollo de la pintura abstracta, es conveniente recordar lo esencial de su proceso. Principiaremos por advertir que no adoptamos ante esa modalidad artística una actitud judicatoria. Desde el momento en que exista, es cultivada por cientos de artistas en todo el mundo, ha conseguido penetrar en los museos y en las más importantes colecciones privadas, ha originado una vasta bibliografía, e incluso ha sido incorporada a la historia del arte, creemos que sería pretensión inaudita la de dogmatizar sobre su justificación o carencia de ella. Más limitadamente, deseamos establecer los puntos fundamentales de esta trayectoria de la creación humana y plantear, hasta donde resulte factible, las motivaciones que pueden haber influido su surgimiento. Respecto al nombre también creemos errónea toda discusión. Al hablar de pintura «abstracta» no se pretende problematizar un concepto filosófico, sino determinar por un apelativo más o menos afortunado, pero indisolublemente unido ya al fenómeno, dicha área creacional. Discusiones similares podrían suscitarse a propósito de nombres como cubismo, barroco, gótico, etc. Con el apelativo de abstracta se conoce toda concepción pictórica basada en la exclusiva vigencia de los elementos plásticos vivificados por el artista, en una operación que prescinde de todo substrato imitativo de la realidad. Por realidad, aquí, podemos entenderlo todo, no solo el paisaje, la naturaleza inanimada o animada, el mundo de los ambientes y objetos artificiales, sino que incluso el «campo restringido», como por ejemplo una reducida área mineral, un fragmento de muro, una imagen micromorfológica, desde el punto de vista de la inducción imitativa, queda al margen de ese arte, que, si ha de valerse en ocasiones de figuras geométricas, esquemas que recuerdan caligrafías, aunque no sean propiamente escrituras, o que se dirían tomadas de diagramas de redes nerviosas, formaciones galácticas, etc., lo hace a pesar suyo, pues su verdadera actitud es la de proceder por vía de invención absoluta.

La pintura abstracta, llamada también por esa razón «no figurativa», con una de esas designaciones negativas propias de

nuestro tiempo —como la musical de atonalismo—, surgió al comenzar la segunda década de este siglo, se desarrolló en círculos más bien reducidos durante varios años, iniciando una franca lucha por el predominio desde antes de la Segunda Guerra Mundial (1939-1945), para lograr un amplio desarrollo generalizado a la terminación de esta. Antes de proseguir, debemos aclarar que el fenómeno de la «no figuración» implicaba una causa evolutiva en la tradición pictórica y hubo de ser reactivado, en un momento dado, justamente porque esa causa y sus consecuencias fueron demasiado lejos. En efecto, ¿qué pudo permitir el surgimiento de un concepto abstracto en el seno de un arte —como la pintura occidental— que desde siempre, o cuando menos a partir de la antigüedad clásica, habíase producido en el seno de lo figural? No hay duda de que la razón intrínseca, inherente al transcurso pictórico, se halla en las condiciones de la transformación estilística que puede observarse en el periodo 1860-1900. Bajo el pretexto de obtener una visión más directa de lo natural, los impresionistas infirieron un grave daño a la técnica tradicional, al claroscuro y al concepto fijo de «representación». Pusieron en duda el principio del «ilusionismo» que había regido la creación pictórica en Grecia y en Roma, más relativamente en ciertas épocas del Medievo, y sobre todo en el Renacimiento y el Barroco, para culminar en el naturalismo del siglo XIX . Bastó que los artistas convirtieran la necesidad de captar las «impresiones» de un momento lumínico y existencial en «expresiones» de su propia subjetividad, para que los últimos restos de captación ilusionista de la realidad exterior se desvanecieran. La suma de pormenores que permiten identificar una figura o un elemento de paisaje fue substituida por grandes masas de color, de contornos agresivos y profundamente endopáticos. No solo se simplificaron las formas, sino que se deformaron al igual que el color. Valles violetas con montañas rosas muy esquemáticas, casas rojas como la sangre y nubes verdes o lilas constituían los factores comunes del expresionismo alemán, en la primera década del siglo. En ese crisol fue forjada la abstracción. Bastó una ligera alteración, una supresión de ciertos elementos de diseño, para romper lo que la *Gestalttheorie* denomina ley de pregnancia, que es aquella capacidad de la inteligencia-visión para restaurar en la conciencia una forma dada que el artista presenta incompleta pero substancialmente aludida. Esa ley, obvio es decirlo, se refuerza por el hábito y se condiciona en el seno de cada estilo y técnica. Es utilizada de un

modo por los pintores barrocos, de otro modo por los impresionistas, de otro aún por los expresionistas y esquemáticos lineales. En cambio, la abstracción, en su fase inicial, descoyunta la alusividad y con ello construye un mundo que ya no refleja el cosmos donde vivimos. ¿En qué podía basar el ruso Wasili Kandinski, creador en 1910 de la primera acuarela abstracta —mientras trabajaba en Múnich con los componentes del grupo Blaue Reiter (Marc, Jawlensky, Klee, Macke, Schoenberg, etc.)—, semejante metamorfosis inusitada, semejante penetración en lo ignoto?

Primeramente justificaba su acción por lo que parece suprema razón del arte: la belleza. Halló que «los objetos perjudicaban a su pintura» y que las obras sin figuración eran «indeciblemente bellas». En segundo lugar fue reconocido que lo fundamental de toda obra artística no es la narración argumental, tema o motivo —sea modelo natural imitado cuidadosamente o imagen evocada a la manera medieval—, sino la estructura plástica *per se* (armonía cromática, vida rítmica de la línea, construcción compositiva, solidez técnica, sugestión de la materia empleada, relación espacial del formato y los elementos de diseño situados en su interior). Más adelante volveremos sobre la importancia de este momento de hallazgo y las implicaciones ideológicas que despertó. Kandinski exploró un mundo hecho de líricos arrebatos, de espontaneidades gráficas, hasta que, cansado, se dedicó a estructurar geométricamente sus elementos formales, buscando imágenes de un dinamismo variable, que tan pronto parecen fantasías cósmicas como reducciones a ritmos esenciales de las formas culturales de los diversos pueblos y tiempos. Con su acción, la pintura abstracta quedaba establecida como tal. Podemos ahora, de paso, hacer una observación. Todo arte es abstracto, porque abstraer —que significa extraer, seleccionar— es separar de una realidad cualquiera (montaña, mujer sentada, vaso con flores) aquello que le permite ser transferido a otro orden: el gráfico o plástico. Pero la pintura sin figuración se proponía, aunque tal vez sin darse exacta cuenta de ello en los primeros tiempos: dar substantividad a los valores plásticos, es decir, arrancarlos de la servidumbre del objeto que hubiere podido servir de punto de partida para su logro; probar con ello la posible autonomía del hecho pictórico, creando un nuevo orden de imágenes que podía desarrollarse partiendo de sus propios principios y bases, sin deber nada (o muy poco, pues es imposible

destruir los restos de influjos visuales que la contemplación del mundo determina) a lo exterior. Debemos mencionar aquí que, ya en el periodo expresionista, se hablaba con frecuencia de la sinestesia, de las relaciones de la música y la pintura, y se atisbaba la posibilidad de estructurar el color y la forma como un reino independiente, a la manera de la melodía, armonía e instrumentación musicales. El movimiento simbolista había contribuido poderosamente a tales lucubraciones y a los experimentos diversos a que dieron lugar, como el «órgano de luces» proyectado por el compositor (ruso como Kandinski) Alexander Scriabin, para acompañar a su gran poema sinfónico para orquesta, órgano y voces, *Prometeo* (acabado en 1910, año de la «Primera acuarela abstracta»). Kandinski, pese a su valoración de los triángulos, círculos, haces de trazos trapeciales, etc., fue siempre un adepto de la abstracción lírica, y su geometría se halló conmovida por raptos apasionados. De él deriva un vasto movimiento abstracto que valoró sobre todo las relaciones de líneas, colores y superficies.

Otra profunda raíz de la abstracción había de desarrollarse en Holanda con la obra de Piet Mondrian, quien experimentó la influencia del cubismo y se aplicó a reducir, sistemática y programáticamente, las figuras de seres naturales a conjuntos de rectángulos. Mondrian, con su grupo De Stijl (que comenzó a publicar la revista de ese nombre en 1917), se interesó de modo exclusivo por las relaciones ordenadoras de espacios, y por ello sus análisis de conjunciones de rectángulos, animadas por colores primarios tratados solo como tintas planas, ejercieron una decisiva y amplia influencia en la arquitectura y el diseño industrial. Plantas de edificios, portadas de libros, fachadas y prospectos han ostentado durante más de cuarenta años la impronta de las investigaciones espaciales de Mondrian y de sus seguidores. La pintura abstracta, entre 1920 y 1939-1945, conoció diversas fortunas, siendo contrarrestada en parte su acción por el surrealismo, aun cuando este creó un nuevo interés por los procedimientos técnicos, los nuevos materiales y los efectos insólitos que con unos y otros pueden lograrse, preparando así el terreno a una nueva transformación artística: el informalismo, con antecedentes en 1928, pero principalmente desarrollado desde finales de la década 1940-1950.

Dijimos antes que el proceso evolutivo de la pintura había

conducido a la supresión de la figura por medio de un doble proceso, de intensificación de los elementos plásticos: color y línea; y de simplificación progresiva y deformación de los factores de representación. Si comparamos obras de Van Gogh con las de los expresionistas alemanes o franceses, veremos cumplirse esta evolución. Pero el cubismo, tendencia hondamente intelectual y analítica, que tuvo lugar en París entre 1908 y 1914, esencialmente, también fue un intento para estructurar con autonomía la imagen pictórica, sin destruir los nexos residuales que la ligaban al orden figurativo. Sin embargo, cubistas y expresionistas habían «adelgazado» por igual la figuración, tanto en su presencia real como en su contenido. Si los primeros ponían un ideal formalista y técnico por encima de las visiones de la realidad, los segundos manejaban asuntos dramáticos e incluso narrativos para mejor conculcarlos y mostrar la actividad autónoma de las violencias cromáticas y rítmicas de sus composiciones. La tendencia a la simplificación fue heredada por la pintura abstracta, que la llevó hasta el límite más peligroso. Pues, en efecto, casi se llegó a destruir y a disolver aquellos valores plásticos cuya independencia se pretendía dictaminar y salvar. En las obras de los epígonos de la abstracción geométrica, cada vez más fríos y formalistas, puede verse cómo el movimiento y el vigor lineal desaparecen, cómo el color se halla comprometido la mayoría de las veces y cómo incluso la forma, a fuerza de convencionalismo, poco o nada dice. El informalismo apareció para rectificar esta progresiva aniquilación de elementos atractivos en lo plástico. El arte occidental, desde el siglo XV y el empleo generalizado del óleo, especialmente, había ido enriqueciendo las «calidades» a través del anhelo creciente de captar lo táctil, logrando misteriosas identificaciones de la materia pictórica y las materias evocadas, a la vez que exaltando la substantividad del color-materia (como se advierte perfectamente en Velázquez, Rembrandt o Goya, en modo alguno imitadores de la realidad, sino creadores a través de ella). La pintura abstracta, al destruir la iconografía, no se enfrentaba con una dificultad de tema (la ausencia de tema podía ser otro plano iconográfico) precisamente porque los valores plásticos se habían logrado por una búsqueda de equivalentes de la intensidad de la vida natural. Los equivalentes del expresionismo: vida interior exaltada y proyectada en el color y en la forma, descubrimiento de la actividad expresante de los propios elementos técnicos y materiales, habían sido

parcialmente anulados o neutralizados por la sequedad de las técnicas abstractas, aunque en ellas se produjeran obras considerables desde un punto de vista especializado y desde el ángulo de la inmensa invención morfológica del estilo del siglo XX , cual lo atestiguan, por ejemplo, las obras de Magnelli, Pasmore, Vasarely, etc.

La pintura del francés Jean Fautrier, en especial desde 1943, con la famosa serie de los *Otages* , venía a rectificar esta situación, revalorizando la búsqueda instintiva a través de la totalidad del proceso creador, y no la simple invención de diseños intelectualmente concebidos. Poco más tarde, en diversos lugares del mundo fueron surgiendo artistas que trabajaban en la misma orientación, obedeciendo a esa misteriosa ley que parece probar la objetividad de una «cultura viviente» o de un inconsciente colectivo, con exigencias determinadas en cada momento del devenir histórico. El nuevo arte no derivaba de las modalidades más cálidas y biomórficas de la abstracción, sino que surgía de un orden de especulaciones que más bien pudiera relacionarse con el «automatismo gráfico» del surrealismo y con el interés por la textura de artistas como Max Ernst y Masson. Cierta derivación de Klee se ejemplifica en uno de los grandes pintores del informalismo europeo, el alemán Wols, que trabajó en París hasta su muerte, acaecida hace unos años. Jean Dubuffet evolucionó desde un arte infantilista, figurativo, muy simple técnicamente, hacia un tipo de creación basado sobre todo en las mezclas de materiales. Ya Fautrier había establecido el predominio de la materia en la sinergia estética, dando a sus empastes un grosor de relieve. La energía factural, la emoción del color como emanación de la materia eran los elementos esenciales de la expresión informalista. En Fautrier se convirtió en una suerte de «pintura absoluta» por el secreto modo de integrar factores tradicionales pictóricos dentro de las «series» en apariencia simples de la nueva técnica. Magmas de óleo denso, en lila, verde, azul o rosa, rodeados de campos espaciales menos densos, tratados solo como enlucidos, usándose como soporte papel pegado a lienzo. En Estados Unidos, el avance hacia la vitalización de las imágenes abstractas se produjo menos por la densidad de materia que por la intensidad y frecuencia de los ritmos. Un dinamismo obsesivo determinó el arte llamado *action painting* , cuyas vastas redes lineales alcanzaron en Pollock una grandiosidad dramática. En Francia, la tendencia al linealismo fue

transformada en una suerte de caligrafía hermética, con valoración extrema del color, por Georges Mathieu. De otro lado, la tendencia dadaísta a la mezcla de «materiales hechos», procedente de los *papiers collés* inventados por Picasso y Braque en 1912, encontró a un artista capaz de transformar tales procedimientos en imágenes dotadas de intensa belleza en el italiano Alberto Burri. Hacia 1950 los principios del informalismo, en sus modalidades distintas, orientadas al uso de la materia, de la simple mancha, del chorreado o de la yuxtaposición de elementos tomados de la realidad (maderas viejas, chapas de hierro oxidado, cortezas de árbol, telas, papeles, etcétera), habíanse desarrollado ya plenamente. En España, Antoni Tàpies comenzó intuitivamente en 1945 por la realización de *collages* de hilos revueltos, configurando espacios topológicos (intrínsecamente deformados), y por la práctica de imágenes, tan pronto abstractas como dotadas de una sencilla y fascinante figuración arquetípica, en gruesos empastes de óleo mezclado con tierras. Desde 1953 su obra profundiza en un informalismo abstracto, monumental y severo, convulso hasta el paroxismo en algunas obras, sereno hasta la evocación de los interestelares espacios en otras. En la obra de Tàpies se advierten los resultados de esa obsesión inconsciente de toda la pintura no figurativa del siglo xx , por basarse solo en los valores plásticos, dándoles realidad y materialidad, corporeizándolos hasta el estado de «relieve». Líneas, trazos rehundidos como los de las insculturas de la prehistoria, superficies rugosas, abruptas o alisadas, son el único factor puesto a contribución por el artista para crear una morfología en la que la vida recóndita de lo inorgánico parece adquirir una potencia gigantesca, imponiéndose sobre el mundo de nuestra contemplación habitual. Pero, por diferentes que puedan ser las obras de Kandinski, Malévich, Mondrian, Bazaine, Fautrier, Tobey, Wols y Tàpies, tienen en común, no solo el rechazo del sistema representativo normal (sea ilusionista a la manera de la pintura pompeyana o barroca, sea esquemático al modo del románico), sino su dependencia con respecto a las condiciones creadas por esa negación y esa ausencia. ¿Cuáles pueden ser esas condiciones? Ya hemos explicado la influencia que tuvieron sobre la técnica, llevándola a una progresiva simplificación hasta dar en el diseño, casi de carácter industrial, de la estricta abstracción. En efecto, las sutilezas y complejidades del óleo (o del temple usado por los maestros del gótico) se lograban para dar la calidad y el volumen de

un rostro, de unas manos, de una tela de seda o de terciopelo, de una torre de castillo o de la madera de un mueble. Los valores atmosféricos, nubes, humedad, interacción con la luz, degradados lumínicos, espacio atravesado por esos efectos, también engendraron una riquísima gama de procedimientos de oficio cuya acertada realización, a través de un proceso de creación integraba, ¿cómo no?, los valores abstractos (relaciones de masas y colores, ritmos lineales y formales, analogías y arabescos «ocultos»). Todo ello fue destruido por el veloz avance que se produjo desde el impresionismo a la abstracción, entre 1860 y 1910. La recuperación de calidades llevada a cabo por ciertos abstractos como Stael y, en general, por el informalismo, no pudo restaurar —ni era necesario que lo hiciere— el viejo sistema del procedimiento. El grosor de la materia, la refinada o terrible huella del *grattage* , la red irracional y pulsante del chorreado o *dripping* daban nueva ocasión para que se valorasen los matices indefinidos de lo complejo, bien lejos de las ascéticas pulcritudes de Mondrian o de las simbolistas condiciones magnéticas del arte de Malévich. Pero en este arte reciente perduran las condiciones de la abstracción, impuestas, como decíamos, por la negación del mundo fenoménico, si no —pues ello sería impensable, equivaliendo al silencio absoluto del arte y a la nada— en el seno de la operación creadora y de sus materiales, sí en el dominio de la imagen tomada de la realidad. Recordaremos de paso que este arte en el que el color, la forma, la línea y la materia han sido «liberados» del objeto, coincide históricamente con la liberación de la energía del núcleo atómico, coincidencia que no puede dejar de poseer un profundo significado. También converge en la situación cultural el descubrimiento de un arte que antes se ignoraba: el esquematismo abstracto del periodo final de la prehistoria. Y asimismo la vulgarización de las imágenes descubiertas por el microscopio electrónico. Se han publicado libros e incluso artículos en revistas técnicas (no artísticas) destinados a mostrar la semejanza morfológica entre los productos de la investigación técnica y los de la creación pictórica y escultórica. Cortes metalográficos, células, tejidos, al ser magnificados 10.000 o 100.000 veces, muestran diseños abstractos. Al mismo tiempo, el arte más reciente ha enseñado a «ver» aspectos de la realidad que antes ni se advertían, como lienzos rocosos, puertas quemadas por el tiempo, etc. Pero lo cierto es que estas coincidencias no son intencionales, menos aún causales. Surgen como fenómeno paralelo,

como hecho dotado de un denominador común, de un signo de la época. El pintor actual casi siempre desconoce las imágenes a que hemos hecho referencia: en todo caso, jamás se interesaría por imitarlas o por rememorarlas, en una evocación indirecta pero auténtica, al modo como los artistas medievales evocaban en sus composiciones los personajes humanos, los animales o los ambientes de paisaje e interior. Es otra cosa. Un paralelismo de profundización y de descubrimiento, impuesto justamente —en el arte— por aquellas «condiciones» a que antes hicimos alusión, las cuales podrían tal vez rastrearse en la poesía, la filosofía de la época inmediatamente precedente, o incluso tratar de establecerse a través de un ahondamiento hacia el pasado, siguiendo la trayectoria de un hilo conductor, aunque muy discontinuo.

La primera pregunta que deberíamos hacernos es si negaciones de lo figurativo, similares a la que presenta la pintura abstracta del siglo XX, se han producido a lo largo del tiempo, en algún otro ciclo cultural. La respuesta será afirmativa. Desde aquel periodo final de la prehistoria a que antes hicimos alusión, el hombre ha creado imágenes basadas en ritmos lineales, que pueden conceptuarse como esquematizaciones-límite de figuras (personajes humanos, animales, plantas, cuerpos celestes), pero que, en muchos casos, no admiten esta interpretación y parecen el intento de crear un idioma ideoplástico que correspondería, en lo visual, a lo que la música es en lo temporal. A lo largo de las edades de los metales y en las culturas céltica y germánica, el arte de este tipo alcanzó un amplio desarrollo y un elevado grado de perfección técnica; podría objetarse que se trata de un «ornamentalismo», pero esta objeción solo resulta adecuada si con esa calificación pensamos alcanzar la función de tal idioma plástico, no su origen ni razón de ser. De otro lado, parece que decorar u ornamentar es la consecuencia de una repetición, hasta cierto punto convertida en inauténtica por la servidumbre utilitaria, pero que no atañe a las raíces expresivas de las imágenes así configuradas. Escultura y pintura decorativas pueden basarse en la figuración, cual en las catedrales románicas y góticas, mientras que determinadas composiciones abstractas pueden superar los límites del objeto para imponerse a nuestra atención como arte puro, como ideografías dotadas de una fascinación estética y de un mensaje espiritual en concordancia con sus posibilidades. Tal sucede, por ejemplo, ante las mejores obras con entrelazados de la miniatura irlandesa, de la orfebrería vikinga,

etc. Lancelot Lengyel, estudiando el arte de las monedas galas y la metamorfosis estilística que sus incisores operaron con presuntos o reales modelos griegos y romanos, llega a la conclusión de que tales monedas son el exponente de un concepto artístico diametralmente opuesto al del arte grecorromano y, por ende, de una concepción del universo que también resulta contrapuesta, *Weltanschauung* que tenemos que adscribir al ciclo «fáustico» que desemboca en las creaciones góticas, en las cuales la velocidad invasora del ritmo lineal se superpone a la racionalidad constructiva, pero dentro de un orden místico. Indicaremos asimismo que, evidentemente, el arte de nuestros días —los cuadrados de Klee, los ritmos sincopados de Esteve, las superficies metalizadas de Cuixart— nos han despertado una nueva sensibilidad para la estimación y la comprensión del arte no figurativo de pasados tiempos. Incluso en las maravillosas composiciones del románico, muchas veces admiramos con más vehemencia las sabias superposiciones de fajas horizontales de color que constituyen los fondos, o los frisos de ritmos cromáticos, o la disposición estructural de las «figuras base» donde se alojan las figuraciones propiamente dichas, que el hieratismo y la dolorosa humanización de estas. Igualmente, el arte abstracto nos ha enseñado a separar de modo definitivo, analíticamente, la calidad de realización de una obra renaciente o barroca, de su tema y de los supuestos histórico-estéticos que presidieron su nacimiento; más aún, valoramos, en abstracto, la materia y la violencia factural de un Goya, o las pausadas masas de color de un Velázquez, prietas en la primera época, desmaterializadas en la última, con perfecta independencia de la obra en sí y del estilo a la que corresponde, si bien estas escisiones son transitorias y la emoción de la belleza global no tarda en sintetizar los conjuntos.

Con todo, el hecho de que exista parentesco y cierta analogía entre las formas no figurativas del pasado y las tendencias pictóricas recientes, no significa que se trate de una equivalencia. Buscar hasta qué punto se eleva el grado de identidad sería objeto de una larga investigación que no podemos realizar aquí, aunque sí indicar que la posibilidad de búsqueda se basa en el simbolismo automático de espacios, figuras geométricas, líneas, direcciones espaciales, colores y texturas, idénticos en todos los casos por corresponder a unas estructuras arquetípicas del pensamiento. Dicho de otro modo, una pintura abstracta con un triángulo y un círculo dispuesto encima habrá de tener forzosamente cierta relación con un portal gótico,

pues la similitud de esquemas implica una semejanza interna paralela de «disposiciones de la expresión» y, por consiguiente, de intención creadora. Basta lo indicado para señalar una vía de análisis que sin duda será emprendida en el futuro, pues el inmenso repertorio morfológico creado en nuestros días por la abstracción y el informalismo está pidiendo estudios de este carácter. Por el momento vamos a mencionar ciertas afirmaciones de poetas o científicos que resultan aclaratorias de los impulsos anímicos o de las precisiones culturales que han podido hallarse en la compleja gestación del arte sin figuras inducidas de la realidad exterior. Novalis, hacia 1800, se atrevió a asegurar que «el arte es, ante todo, jeroglífico», aclarando el sentido de su aseveración al precisar: «Los arabescos, motivos, ornamentos, he aquí la música realmente visible». Si bien, mejor que visible, debió decir visibilizada, pues, en otro momento, se pregunta: «¿De qué sirve recorrer penosamente el agitado mundo de las cosas visibles?», dentro de la idealizante magia de sus *Fragmentos* . Estos aforismos de Novalis, uno de los poetas y pensadores substanciales del Romanticismo alemán, nos ponen en presencia de dos motivaciones dominantes en la abstracción: de signo negativo una; de positivo, otra. La primera expresa un cansancio del mundo fenoménico, que se asimila a la rueda, a la «caza infructuosa» de los símbolos y leyendas tradicionales. La segunda alude a la posibilidad de establecer contacto, por medio de la música —implícitamente juzgada como arte superior—, con otro universo: el de la realidad en sí, el de la bienaventuranza. Pero la negación es parcial, pues se admite que cierto orden de formas queda preservado de la imperfección que afecta al mundo de los seres animados al de su ambiente mineral. Ese mundo es el de los sonidos y sus combinaciones, el mismo mundo de los arabescos, motivos y ornamentos. Es el mundo de las imágenes abstractas. Y ello coincide con la tesis del Lengyel antes aludida, para quien el arte céltico disolvía en ritmos dinámicos la realidad corpórea por creer que la verdadera esencia de la naturaleza (dejamos al margen la esfera de las ideas) es la fluctuación continua a través de cuerpos que parecen dotados de caracteres fijos cuando, en verdad, están sometidos —por medio del tiempo— a una deformación disolutiva y a una paradójica «continuidad-discontinua». Si el expresionismo de hacia 1900 podía expresar el dolor ante la destructividad de lo real exterior, la abstracción vendría a significar una salvación por entrega a las

corrientes que, pasando a través de los seres, crean la continuidad rítmica en el cosmos. Esta concepción, sin duda alguna, puede ser llamada panteísta mejor que nihilista, aunque parezca dotada de una total negatividad frente a lo existente.

Sin embargo, sería también erróneo ceñirse a una «explicación» unilateral de la magna tendencia no figurativa que ha presenciado el arte del siglo XX . Si hay cierta falta de fe en la realidad auténtica de lo limitado, y una indudable propensión a sobrestimar los desbordamientos de toda fluencia sobre las constricciones de cualquier limitación, no es menos cierto que la ambigüedad esencial de la no figuración expresa, además, una confianza en las articulaciones imprevisibles del sentido, es decir, una disponibilidad abierta hacia todos los horizontes, al mismo tiempo que una apasionada entrega a la búsqueda constante, como si lo que puede descubrirse al crear una imagen nueva estuviera dotado de virtudes tan sorprendentes como lo ignoto presupone por su misma cualidad de tal. Este obsesivo investigar puede relacionarse con los ideales técnicos de nuestro tiempo, pero también con aquella tendencia a la «interpretación» de determinadas corrientes ideológicas que profundizan en la antigüedad, como la alquimia o la cábala. Volviendo a Novalis, en sus *Discípulos en Sais* podemos leer: «existen unas figuras que parecen pertenecer a la gran escritura cifrada que se halla en todo: en las alas, sobre la cáscara de los huevos, en las nubes, en la nieve, en los cristales, en las formas de las rocas, sobre las aguas heladas, en el interior y en el exterior de las montañas, de las plantas, animales y hombres, en las claridades del cielo... y en las extrañas coyunturas del azar. Se presiente la clave de esa escritura singular y su gramática, pero ese presentimiento no quiere fijarse de un solo modo y parece negarse a devenir la clave suprema». Tenemos aquí perfectamente explicada la motivación fáustica de la abstracción: el anhelo de llegar a descubrir —mejor por identificación vivencial, al crear, que por intelección verdadera — las raíces de toda forma de realidad. Hay nihilismo respecto a la fantasmagoría fenoménica, pero esta, a fin de cuentas, mera reacción ante un modo de la existencia cósmica, resulta superada por el anhelo de saber por qué o cómo *algo* indiferenciado e inefable llega a adquirir tales o cuales formas de existencia. Esto y no otra cosa quiso expresar Kandinski al afirmar que, con la abstracción, se sentía «más cerca de la naturaleza». La *Gestalttheorie* ha confirmado las intuiciones del isomorfismo, al asegurar que el

carácter de las formas no se debe en modo alguno a las asociaciones de ideas que se efectúen sobre ellas, sino a sus valores intrínsecos. Este conocimiento ha infundido cierto sentido psíquico a la totalidad de cuanto puede existir en el espacio y el tiempo, aumentando poderosamente el índice de expresividad de cualquier elemento. Es comprensible que esta ciencia coincida culturalmente con la aparición y desarrollo de un arte que prescinde de las puestas de sol, de los grandes paisajes con montañas nevadas, de los desnudos de mujer y de los conjuntos de flores y frutas, para interesarse por huellas, grietas, calidades de superficies, alusiones a espacios en lento movimiento, o a meras armonías de colores, fríos como en los rectángulos de Mondrian, ígneos como en los acordes visibles de las prodigiosas imágenes de Rothko.

Cabe todavía que nos hagamos una pregunta, invocando para ello ciertas aseveraciones de Kierkegaard, filósofo cuya ideología envuelve una zona considerable de nuestro pensamiento y que, por consiguiente, de un modo u otro ha de afectar a nuestro arte. En *El concepto de la angustia* , Kierkegaard lleva a cabo un magnífico análisis de lo demoníaco, considerado, no ya a la manera griega, como pura fuente energética, sino al modo cristiano, como fuente del mal. Kierkegaard afirma: «Lo demoníaco es la angustia del bien. Es lo reservado y lo involuntariamente revelado... Lo demoníaco puede querer la revelación, pero de incógnito». Es decir, lo demoníaco se manifiesta por una negación de la comunicación directa, y por una tendencia a ocultar los contenidos, manifestándolos del modo paradójico que el filósofo danés determina al decir «de incógnito». ¿No es esto una constitución del hermetismo? Toda expresión hermética se basa en la ambivalencia, en la voluntad contradictoria que lleva a querer manifestar sin decir claramente. Pero si bien puede haber una raíz demoníaca, es decir, maligna en esa contradicción, y aquí acierta Kierkegaard, también puede existir otra causa de hermetismo: el anhelo de profundizar a ciegas en zonas todavía no exploradas por la razón. Esta fue la actitud del surrealismo y esta es en gran medida, a nuestro entender, la posición del arte no figurativo. Es reserva por cuanto utiliza un idioma plástico cuya inteligibilidad evidentemente no alcanza a todos (como iconografía, no como creación de valores plásticos, reservados desde siempre a la sensibilidad y al estudio). Pero menos que una voluntad de ocultamiento expone la tendencia a transformar en revelación lo que *aún* está «de incógnito», pues la

comprensión del mensaje de las formas abstractas crece con su divulgación, sin duda alguna. Hay «revelación involuntaria», pero también hay un deseo de abrir cauces nuevos a la mente y a la mano del hombre. Pues lo demoníaco, ya en un sentido moral, se determina por la intención más que por el cauce. Pintores realistas hubo cargados de pasión destructora o militantes bajo los estándares del mal. Pintar crucifixiones no podía «salvar» *a priori* a nadie, aunque pudiera ser considerado como demoniaco, a menos de integrar en tal categoría las infinitas formas sin fijación, la arquitectura, la invención ornamental, la música, sin olvidar los capiteles cistercienses y aquellas vidrieras de grisalla con las cuales quiso san Bernardo concitar el exceso de monstruos y de representaciones naturales de un románico henchido como los frutos del trópico.

Saura en blanco y negro

Art Actuel International , 1960

No se trata de un inconformismo «artístico», sino de una protesta contra todas las constricciones de la realidad. Antonio Saura (Huesca, 1930) participó en sus inicios en las experiencias del surrealismo, desde 1947; trabajó más tarde en París y evolucionó hacia un expresionismo abstracto basado en el feroz entrelazamiento de cintas de color obtenidas por arrancamiento de la materia pictórica. Pero, en el fondo, su inspiración se fundamenta siempre en aquel estado de rabia y de pureza que se ha identificado con la esencia más íntima de la protesta surrealista. Su idioma plástico se apartó a la vez de la figuración y del goce hedonista en la forma, en el color, en las calidades «líricas» y obscenas, dirigiéndose a una violencia ascética que asombra por su intensidad y su constancia. De regreso a España, fija su residencia en Cuenca, en 1955, y se dedica a pintar imágenes constituidas como los entrelazados del arte céltico y vikingo, a base de pulsantes entrecruzamientos de elementos lineales, de ancho diverso, pero dotados siempre de un frenético dinamismo. Como jaulas, cárceles, montañas de vidrios astillados, como cuerpos de mujer agredidos y destruidos por el tiempo, sus montones de cintas negras y blancas, recorridas de rayas, heridas y cicatrices, escritas con una intensidad que solo se pone en los afanes más exasperados y necesarios, cuando el mundo se convierte para nosotros en una inmensa mole de cemento, las «formas» de Saura siempre se relacionan con el hombre, con ese ambiguo, dual y torvo ser humano, prometedor en la hermosura, oculto en la agresión, pero siempre peligroso, huidizo. Sus laberintos no aluden al cosmos físico, que el pintor experimenta como «inocente», sino a la figura, semidisuelta y enteramente irreconocible en las más de sus obras, que puede recibir como título un nombre de mujer. El paso a este periodo de madurez, que se verifica en 1954-1956, se produce por una substitución de la calidad biomórfica, vegetal, de las cintas por un carácter cargado de agresividad, depurado de todo *pathos* sensual tanto como de toda mineralización estática. Pues el temblor de la vida, la angustia y la presión de una esperanza que se convierte en dolor intolerable están siempre presentes en las imágenes de Saura.

Con este cambio se acentúan, a la vez, los factores por así decirlo

infrafigurativos de su arte —que a veces alcanza los confines de lo grandioso-grotesco— y los factores abstractos. No se trata de responsabilizar tal o cual cosa; por ello el pintor busca un tipo de imagen capaz de delatar *lo que sucede* sin aludir a qué sea ello. Representa así la esencia de la actividad transformante y deformante que posee a los seres, a las cosas y al mismo espacio. Para poder concentrar su sentimiento polémico, abandona el uso del color y se limita al blanco y el negro, cual en el estandarte del Temple, del que Jacques de Vitry comprendió el simbolismo, alusivo también a una irreconciliable dualidad. Cede asimismo con ello Saura a presiones raciales, pues ya en la miniatura gótica española se apreció por autores antiguos la tendencia al predominio de los colores del luto. Grandes brochazos, rayas, golpes de espátula, dan lugar sobre fondo blanco, negro o degradado, a esos conjuntos de formas entrecruzadas y envolventes que producen el efecto de un éxtasis combativo y de una detención instantánea de un movimiento a enorme velocidad. Creemos que el origen más próximo que pudiera darse a estos elementos, como tales, no se halla en las esteticistas caligrafías de algunos maestros del informalismo, sino más bien en la rebelión de la pincelada como tal, al margen de su función figurativa cuando no contra ella, que se advierte en muchas obras de Pablo Picasso, especialmente en figuras de mujer de 1939-1940, pero que aparecía ya en la pintura de Goya desde sus comienzos, llegándose por ejemplo en *Los disciplinantes* de 1792 a plasmar rostros sin facciones y figuras engendradas solamente por unas cuantas líneas de pincel toscamente enlazadas.

Pero la aparente semejanza de las obras de Antonio Saura desde fines de 1955 al presente no debe inducirnos a error. Una inquietud interna, una vocación de avance y de descubrimiento, no desde el ángulo formalista, sino desde el vital, subyacen en toda acción del pintor y dirigen secretamente sus gestos. Periodos de plenitud de la fórmula descrita son sucedidos por etapas en las que se presiente la inminencia de una crisis, resuelta por modificaciones parciales que conciernen al espacio, al sentimiento de tercera dimensión, a la armonía general de los ritmos o a las variables relaciones de los conjuntos pulsantes con el espacio bidimensional del campo pictórico. También produce modificaciones importantes el mayor o menor grado con que «resuena» en la obra el tema figurativo, maltratado con «esplendor sádico» que no es un regocijo morboso,

sino la directa expresión de un odio. Ciertas composiciones de 1956 abundan en rayados obtenidos con el palo del pincel sobre la impronta de la pincelada o de la espátula; manteniéndose aún cierta calidad biomórfica en esas formas, el resultado tiene la angustia crepitante de un montón de insectos, entre hojas machacadas y torbellinos de un extraño barro blanco. Algunas imágenes aclaran el esquema y lo precisan hasta el punto de semejar sombras de figuras fantasmales. Otras pinturas dan intensa actividad a las líneas delgadas negras en movimientos amplios o cerrados que establecen un contrapunto continuo con el movimiento de las cintas dominantes. Casi siempre la sugestión cenestésica es muy profunda y contrasta netamente con la inercia del fondo. Estéticamente, algunas pinturas, a pesar de este dramático contenido-forma, llegan a resultar atrayentes por prevalecer en ellas la belleza de la pintura pura y ese peculiar resplandor que poseen las manifestaciones directas de la energía, sea en la vida natural o en la artificial. Conjuntos de este orden pueden ser tratados en una tesitura grave o aguda, en posiciones abiertas o cerradas, por usar de la terminología musical. Lo compacto queda compensado con la aguda violencia de las líneas que surgen como lanzas en todas direcciones. Lo abierto se equilibra por medio de los ritmos curvos que envuelven hacia el interior las aglomeraciones menos densas. La batalla es precisamente dada por la relación que existe entre todos estos factores y sentidos de una tela a otra. La modificación del efecto corresponde a una modificación análoga del sentimiento. Por lo general, las zonas alta y baja de la composición son tratadas casi bajo pie de igualdad, pero hay obras en las que esta equivalencia estática se substituye por un equilibrio inestable. Formas plenas y oscuras ennegrecen la zona superior del cuadro y gestos intensos muy marcados compensan la zona inferior. En 1957, Saura hace que el fondo intervenga más activamente en la composición, astillando y «despellejando» zonas enteras y aproximándolas al dinamismo de las formas que protagonizan la imagen. También establece en ocasiones una proximidad mayor a lo figurativo, con pinturas que parecen medias figuras de seres humanos en el instante de una explosión, cubiertos de humo y de sangre, desencajados. Pero en blanco y negro siempre. La intervención del chorreado de pintura en obras de este carácter incrementa extraordinariamente su efecto patético, cual puede advertirse en *Mari* , de 1958. Algún cuadro de ese año conduce los torbellinos a

una grave unidad de *tempo* en cada composición. La mayoría de los cuadros siguen basándose en un cuerpo de mujer. Pero menos que «manchar» literalmente la imaginación o la memoria de ese cuerpo, que el artista ama en su hermosura, se trata de manifestar la catástrofe que, en lo invisible, se produce por la aproximación y el alejamiento de ese cuerpo y del alma que lo contempla. Si creemos que Saura es hoy el artista más intrínsecamente representativo de una *action painting* es porque sabe sentir lo que en toda acción hay de destrucción y de descomposición. Nada es idéntico a sí mismo. El «bello instante» que Goethe quería detener no se detiene jamás; su estela es un angustioso conjunto de desgarramientos y de intentos inútiles de restablecer la perdida presencia. Pintar la rebeldía humana ante este hecho y el propio suceder de la disolución es la obra de Saura. Sus pinturas de 1959 ofrecen características diferenciales no solo frente a las del año anterior, sino respecto a las de todo el periodo que hemos estudiado. Estructuran con mayor claridad las áreas de la forma-composición. Los gestos lineales tienden a transformarse en expresiones de superficies enteras, y esos planos interferidos, nunca geométricos, sino vitales y vivos, entran a participar de la tremenda lucha que agita las convulsiones, cintas y líneas en movimiento. Algunas parcelas pueden poseer cierta calidad caligráfica, más por el virtuosismo del rasgo que por la semejanza con cualquier género de «escritura» occidental u oriental. Pero la totalidad de la obra genera siempre una auténtica composición en el sentido tradicional del término. Lo que se obtenía antes por equilibrio de figuras y fondos, y más tarde determinando armonías de formas-color, Saura lo logra por conjunciones contrapuestas de formas generadas por elementos lineales hiperactivos. Una pintura reciente, a la que llama retrato de *Brigitte Bardot n.º 3,* recuerda la imagen de un animal hambriento, abriendo las fauces con exasperación. Pero no es ni la sombra del ser vivo lo plasmado, sino una suerte de radiografía de su terror. Igual acontece con otras más desatadas desintegraciones, alcanzándose cierta síntesis entre este lancinante expresionismo y un gusto por la forma que aún podemos llamar abstracta, en *Dion* , cuyo cuadrado negro medio descompuesto soporta otra desgarrada cabeza. Más se acentúa la tendencia en las imágenes de sudarios y de crucifixiones, que evidentemente simbolizan una situación anímica transida de dolor inagotable.

Argimon, Llucià, Bosch

Catálogo. Sala Nebli, Madrid, marzo de 1961

Después de sus imágenes en *dripping* de materia sorda y pesante, en grises de crepúsculo y de revoque, Argimon trabaja directamente sus empastes de pigmentos, polvo de mármol y látex, dentro de una gama limitada a la pugna entre un azul de cielo que no sabe serlo y un gris insistente de piedra en disolución. La paradójica inserción de tonalidades indecisas, de efectos lumínicos, dentro de una materia densa cuya textura siempre sugiere la rugosidad del muro, puede ser una etapa necesaria en la obra de un pintor, pero también un signo para un tiempo que no puede encontrar el espíritu sino dentro de la tierra, asociándolo inextricablemente a cualquier tensión revelada por un proceso físico. Si Argimon ha abandonado las garras de sus magmas chorreados y sus gruesas arpilleras recubiertas de ásperas capas materiales, solo raramente —en sus dibujos azules plateados— permite que la noción de la belleza, su atisbo mejor que su real presencia, llegue a imponerse al que contempla. En tiempos tan próximos como su verdadero inicio en el arte deseó hacer una pintura «tan gris como la existencia», pero, seguramente, no para neutralizarlo todo, sino para elevar el sentido de esa neutralización hasta el mismo grado de conciencia que representa la lucha contra lo informe por lo informe, toda vez que la realidad de las formas y de las figuras se tiene olvidada de puro contenida. Pues, en el arte actual, las imágenes derivan de la técnica y de las materias. Pero una y otras dimanan de una secreta actitud con la que el artista se contrapone al mundo.

Hay en Llucià una especial finura de percepción para ciertas asociaciones de materias, calidades y colores. Su arte consiste esencialmente en el conocimiento de las líneas y formas que mejor pueden servir para establecer la perfecta conexión del color blanco y la plata, por ejemplo. Espacialista, no dramatiza las dimensiones ni tampoco se abandona al éxtasis contemplativo, sino que, lúcido y frío, se aparta de su propia obra y permite que ella defina sus propias posibilidades, finalidades y fluctuaciones entre el aparecer y el ser, la sublimación del tormento y el juego a la orilla de un océano de cristal. Trabaja Llucià frecuentemente con «materiales hechos», tales como el papel de plata de una particular calidad, las láminas de latón u otros metales, pero los integra tan

profundamente en sus imágenes que se diría nacieron de ellas. Su sistema formal procede de la geometría, pero sin negarla, expresa de qué modo puede lo indefinido, lo roto, lo tembloroso, insertarse en esos organismos indiferentes. Toda la obra de Llucià es una suerte de protesta contra la «degradación de lo cotidiano». Sabe obligar a convivir al idealismo y la ironía, para mejor mostrar la diferencia entre lo dado y lo exigido. Su estancia en Escandinavia no puede suponerse al margen de su depurado sentido de la realización, y esa claridad que, sin caer en el preciosismo, surge de la más honda adhesión del artista a cada elemento que maneja.

El intelectualismo de Lluís Bosch dirige en gran parte sus especulaciones plásticas. Particularmente dotado para el dibujo, dentro de un orden subversivo que acepta los efectos del fuego tan complacientemente como la mezcla de esmalte, *gouache* , acuarela y tinta china, comenzó a integrar en este tipo de obras, desde 1959, trapos rotos y telas a medias deshilachadas. A veces, raramente, para mostrar la poesía de lo astroso. Con la mayor frecuencia, para imponer a tales conjuntos una imperativa y artificial belleza, basada en conflictos cromáticos como el de la plata y el rojo sangre, pero también en sutiles armonías como la del escarlata y el negro. Empíricamente ejecutadas, estas obras son utilizadas *a posteriori* por el pintor para, arrancando de ellas la materia y la mancha de color, salvar los elementos lineales encontrados, que luego traslada a un orden diferente: el de las pinturas de empaste neutro teñido con tinta china. Nunca signográficos, sus conjuntos lineales (arcos de círculo, fragmentos de polígono, curvas irregulares) y muy simples, se oponen a la emergencia del espacio. Y los matices de los fondos constituyen el elemento mediador. «Formas ausentes» denominamos a estas analogías desplegadas por Bosch, según su decir, para hallar «la nueva relación con la pureza elemental de los orígenes, con las formas primeras que fueron una vez para siempre». La abstracción detrás del informalismo, como el informalismo detrás de la abstracción.

Evolución de Millares

Índice , n.º 148, abril de 1961, págs. 15-16

Manolo Millares (Las Palmas, 1926) está realizando desde hace algunos años una de las obras pictóricas de mayor consideración y originalidad en el ámbito hispánico, fundándola en un régimen de intensidad constante, de paroxismo incluso. Su arte transita libremente entre las alusiones a una figuración desgarrada y la contención en lo abstracto, siendo en gran parte indiferente a estas posibilidades, por cuanto su verdadera razón de ser la encuentra en una técnica particular y en el tipo de imagen que ese procedimiento permite construir y excitar. Mediante la «subversión del soporte», esto es, la sistemática exploración de la expresividad contenida en lienzos de diferente calidad y grueso, que rompe, arruga, dobla, recose, arrancándolos de su función pasiva, de «espacio como proposición», para llevarlos a una virulencia tremenda, Millares consigue superar las condiciones dadas de un arte pictórico tradicional, sin apartarse, no obstante, de la línea mayor de esa trayectoria. Sabida es la importancia de los plegados en la pintura medieval, renacentista y barroca. Todavía Goya construye algunas de sus composiciones más intensas mediante ese procedimiento, dando a los lienzos una exaltada autonomía que los convierte en portadores de la emoción con mayores derechos que la forma, el ritmo de los contornos figurales, o el ambiente y claroscuro. Pero Millares, que ha comprendido la esencia de algunas «recuperaciones» del sentimiento estético del presente, cual la de lo primitivo, y ese extraño patetismo de lo arqueológico, no solo obliga a sus tejidos dilacerados a organizar sus barrocas conmociones desde el punto de vista de la forma-tono, sino que, por la textura y por esa misteriosa proyección de psiquismo propio que autentifica las obras de arte verdaderas, consigue que sus telas expresen matices elegíacos que confinan con lo horrendo, como el vendaje reseco de la momia, como la acartonada tela del muerto lejano, que se parece al muro de cal, pero también alude a los secretos tejidos viscerales.

Manolo Millares ha descrito una larga evolución, que puede dividirse en dos periodos: el de formación, entre 1948 y 1955; y el de madurez, desde 1956 al presente; precedido el primero por esa etapa de experimentaciones o adhesiones espontáneas a las técnicas

y maneras que más fascinan cuando la vocación comienza a desvelarse. Después de algunas pinturas, de motivo muy esquematizado, cuya composición ortogonal haría pensar en un Torres García, Millares inicia su obra personal en obras más ricas de empaste y pictoricidad, cual una *Composición* , de 1949, que muestra efectos de color-luz, muy fragmentados, dominados por un sistema estructural, más poético que tectónico, pero en el que surgen ya esos cuadrados y rectángulos de lados tensamente curvilíneos que siguen imperando en la actualidad, a través de procesos muy distintos. También se advierte en la pintura mencionada la tendencia latente de algunas pequeñas formas a convertirse en signos. De la aclaración de este impulso nacen las «pictografías canarias», que el artista ejecuta hasta 1953, dentro de una abstracción magicista, que pudiera relacionarse con Miró, pero mejor con las fuentes comunes, es decir, el arte del último periodo paleolítico, con sus representaciones esquemáticas de soles, árboles, cruces, hombres, etc. Un valor muy especial posee en estas obras el fondo, obtenido por superposiciones de empastes densos, en matices variados, predominando ocres rosados, terrosos y amarillentos. Signos blancos, como en una *Pictografía* , de 1950, uno de dichos signos crece y adquiere carácter formal, siendo de advertir la tensión a que el pintor lo somete, proyectando sus extremos por filamentos negros que semejan hilos estirando de una tela. Entre 1953 y 1955, Millares realiza composiciones más someras, con fondos menos densos; con signos más monumentales que prácticamente son diseños abstractos. Es el factor fundamental la aparición de manchas negras, muy bien ritmadas en relación con el formato de la obra y con las manchas claras que alternan en ella con lo lineal.

Este sistema de contraposiciones prevalece sobre todo resto de signografía ya en algunas obras de 1954, en una corta etapa experimental, caracterizada por la variedad de los materiales y por la integración en el concepto pictórico de los efectos del *collage* . Una pintura de dicho año, titulada *Muro* , es realizada mediante aplicación al soporte de trozos de arpillera y de madera, recortada o rota. Las partes de fondo que no reciben ese tratamiento son pintadas al óleo o con una mezcla de este y de arena. Una contrastación de texturas aparece como motivación evidente, pero ya en esta obra, como rasgo característico de la estética de Millares, predomina sobre dicha contrastación el carácter dramático de las

grietas que se abren entre las zonas puestas en conflicto. Mejor aún, estas áreas y sus texturas solo parecen obedecer a la necesidad de dejar vacíos entre ellas para que el factor negativo adquiera la máxima potestad de expresión. En el periodo siguiente, Millares procura obtener la misma expresividad conflictual sin la carga de los elementos de *collage* o reduciéndolos a un mínimo. Concede más extensión, es decir, convirtiendo lo extenso en símbolo de soledad y desamparo. En formatos variados, pero nunca muy grandes, Millares inserta enormes extensiones de expresión casi latente, tal vez con el deseo inconsciente de justificar el verso de Emily Dickinson: «Se parece el dolor a un gran espacio». Manchas aisladas se depositan sobre el fondo, sigue ciertos ejes ortogonales, pero tiende a deformarlos mediantes direcciones oblicuas compensadas por efectos tonales o de extensión. Hay en muchas pinturas de este tipo, realizadas en los años 1955 y 1956 —en el primero de los cuales Millares fija su residencia en Madrid—, un minucioso análisis de texturas, señalándose ya en ellas el interés que el artista siente por las calidades de distintos tejidos, sobre todo cuando, al distenderlos, abren su trama y se «sensibilizan» a manifestaciones analógicas de carácter indudablemente biomórfico.

Algunas obras de 1957 podrían interpretarse como un consecuente desarrollo de los principios de procedimiento y expresión que determinan las de la etapa inmediata anterior. Sin embargo, aún en las que más se asemejan a estas, advertimos un semblante diferente: en ellas se impone la profundidad de otra «decisión». Señalan, sin duda, la conquista de la conciencia de las posibilidades del procedimiento. Si superan lo contenido y «abstracto» de las obras de 1955-1956 no es por un simple avance empírico hacia el barroquismo informal, sino porque el artista ha comprendido el alcance del sistema que tiene en las manos y se prepara para obligarle a dar de sí cuanto es susceptible de aportar. Soportes de arpillera, limitación de la gama cromática al color natural de la tela de saco, al blanco de cal y el negro de humo, concentración compositiva de una «forma» dominante, que puede estar centrada en el espacio, corrida hacia una de sus fronteras, o establecida a manera de faja a través del campo pictórico, son los elementos puestos a contribución a partir de este momento. El poder constructivo y expresivo se concede a la íntima combinación de la mancha y el «gesto-estructura» obtenido por el relieve de tela. Este puede ser negativo: agujero, frecuentemente recorrido por un burdo

cosido con cordel o hilo muy grueso; o positivo: *collage* emergente de mayor o menor relieve, que a veces parece brotar del interior del soporte, como las entrañas de un animal bruscamente desventrado. Pero el impulso poderosamente expresionista que mueve a Millares a partir de este momento le obliga a mayores exigencias. Y le vemos esforzarse en «compensar» sus gesticulaciones trágicas mediante calidades y efectos de una rara belleza, que dimana de la pureza de los materiales, pero también del conocimiento de los medios para establecer armonía sobre descuartizamiento, orden sobre complejidad. Ni siquiera cuando, en 1958, incorpore un rojo de sangre violentamente manchado y chorreando, o un cárdeno violeta, destruirá ese logro supremo de su arte: el imperio de una perenne luminosidad espiritual sobre unos conjuntos de estructuras cargados, con toda evidencia, de simbolismos de la destrucción y el sufrimiento. Efectista, la obra de Millares no lo es desde el exterior, sino desde lo interior y por ello mismo diríamos que obedece a la necesidad y a la vocación de delatar algo que nos sucede a todos, algo que no podemos acabar de comprender y de asimilar, y que él grita para constancia ante el abismo. La evolución de Millares, en los últimos tres años, ofrece escasas variaciones, tras la mutación de 1957. Expone la conquista de una doble seguridad en el mensaje y en el procedimiento. Recorre, como decíamos, las posibilidades de una figuración fantasmal y de una abstracción, incluso tectónica en ocasiones, pues mientras unas imágenes proyectan verticalmente, bajo los magmas agitados y chorreantes, de telas recosidas, una especie de piernas o patas —a veces contra y entre el vacío, pues la tela de fondo, del soporte, ha sido arrancada—, otras se detienen en la proliferación estructural de una especie de rectángulo monstruoso, varado en medio de un espacio negro o violeta, surcado de rayas que parecen trazadas con un yeso infantil, con aspas o tímidas curvas, acentuando la excitación tremenda de la zona esencial. Parece como si las obras más recientes de Millares, desde 1960, señalaran un predominio de lo abstracto sobre el mito del «homúnculo» que le ha inspirado sus más contorsionadas imágenes. En dicho año, Millares produce sus «objetos», mediante incorporación de estructuras interiores de maderas atadas. En estos, como en las pinturas —y en los magníficos *gouaches* frecuentemente entonados en un matiz de sangre—, hay una continua tendencia a la simplicidad de medios: pintura plástica (negro, blanco, rojo), agua y cola de carpintero. A la vez se advierte un «crecimiento» de lo

concreto, al tiempo que cierto sentimiento esteticista tiende a equilibrar la exasperación patética. La potestad expresiva del procedimiento es más estimada por sí misma que por los trasfondos que puede despertar en sus alusiones múltiples. La «idea» encontrada al vertebrar un procedimiento con un tipo de imagen vence sobre la dispersión que su propia intensidad había despertado. Hay suficiente con lo que cada cuadro es, y no es necesario que una sostenida excitación del particular reitere lo que el conjunto afirma existiendo.

Informalismo y tradición

Correo de las Artes , n.º 31, abril de 1961, s. p.

No solo es erróneo contraponer forma a informalismo, sino informalismo a tradición. No es posible, para el hombre de Occidente, como para el oriental, destruir o disolver la historia que circula por sus venas, en figura de tendencias, arquetipos, soluciones o problemas. La pintura actual, cuanto más rebelde en apariencia, más profundiza a veces en las honduras de ese fondo tradicional. Los espacios-color de Miró se asemejan con frecuencia a las estructuras de los fondos de los murales románicos, como ciertos oros repujados de Cuixart se acercan a los relieves de pastillaje de yeso de los retablos góticos. Pero un vivo ejemplo de continuidad, menos circunscrita a unos fenómenos dados, lo tenemos en el arte del pintor de Toledo Rafael Canogar. Sus imágenes, con su carácter abrupto, improvisado, deshecho, con sus tensiones de surcos y de áreas, no serían tan concebibles para nosotros sin una serie de precedentes situados a lo largo de la tradición pictórica española. Las relaciones tonales, los espacios confluentes, las comunicaciones entre las diversas zonas del ámbito representado, en El Greco, facilitan muchos esquemas dominantes en composiciones de Canogar. Las calidades deshechas, la turgencia de la materia, la fuerza expansiva de la factura, que se observan en tantas obras de Goya, se reactivan, con un sentido de realidad estética autónoma, e independientes de toda figuración, en la mayoría de creaciones de Canogar. Incluso la agitación de sus ritmos, la encrespada libertad de los magmas pictóricos y la contraposición de manchas y masas de trazos, pueden encontrarse en obras del pasado, cual en los dibujos a tinta del pintor del siglo XIX Eugenio Lucas, quien los ejecutó con pleno sentido de la irrupción en dominios desconocidos. Pero, naturalmente, Rafael Canogar no se limita a «organizar» los elementos mencionados según una fórmula actual, pues su profundización en lo tradicional se debe más a la acción de esos factores secretos que se mueven con la sangre, como decíamos, que a una voluntad consciente de mantener vivo el nexo con un pasado glorioso. Incluso en las imágenes, en el esquema general de sus extrañas formas fantasmales, Canogar se acerca con frecuencia a la arquetipología hispánica. El *Requiem* (de la colección Metras), parece surgir de una procesión goyesca, en la que el gigantesco

perfil de un ciego disciplinante se hubiera superpuesto a todo pormenor. Por todo esto no hay que temer nada del arte nuevo. Tradición es río que transcurre, cambio, metamorfosis vital, no estancamiento.

Juan Bermúdez

Catálogo. Academia de Bellas Artes, Sabadell, abril de 1961

¿Por qué no puede ser la pintura solo pintura cuando hace ya siglos que la música es música solamente? Juan Bermúdez trabaja dentro de un «monocromatismo espiritual» buscando una profundidad pictórica del gesto y de la luz, llevando la disolución más allá de la figura a la forma, más allá de la forma al color, más allá del color a los mismos rastros del movimiento que crea los espacios y los abismos pictóricos. Como un pensamiento barroco en el interior de una austeridad neoprimitiva, como una agitación de hondura bajo la superficie quieta de las aguas de un estanque, sus expresiones afloran una necesidad candente de resultado, pero sobre todo manifiestan la necesidad de una búsqueda constante, en pos de un equilibrio entre lo que se presenta y lo que rompe lo presentado. Bajo la plateada calma de cada imagen hay un remolino que tiende a dominar la masa de caligrafías, la conclusión de matices y de tonos, en los que aún se simboliza la constancia del mundo exterior, de un mundo cada vez más puesto en tela de juicio por la ciencia y el arte, pero sobre todo por la exigencia imperiosa de una conciencia humana que, surgida en el planeta, tiende a superarlo y a destruirlo, solamente en imagen, para mejor mostrar que está enamorada del ángel, de *aquello* que crece desde dentro para llegar a ser flor, pero que no se confunde con ella, menos todavía con el tallo ni con las raíces amargas. Ver esta pintura es aceptar esa protesta cósmica e identificarse, siquiera en el plano estético, con la voluntad de trascendencia; es también, si se quiere, admitir la realidad de un hombre —el pintor— que ha mostrado la dirección del Camino Oscuro.

De marfil roto

Correo de las Artes , n.º 32, junio de 1961, s. p.

¿Qué es una situación límite? Aquella en la cual el hombre se encuentra ya al extremo de sus posibilidades de acción o padecimiento. Gran parte de la llamada pintura «abstracta» parece no tener hoy otra misión sino manifestar esa situación, para la que acaso están hechos determinados caracteres y destinos. Se dice que hay demasiados pintores no figurativos y, sin embargo, algunos de los que creen o predican esto no ha mucho repetían con fervor la frase que los surrealistas convirtieron en lema: «La poesía debe ser hecha por todos, no por uno». Y ¿qué es la nueva pintura sino una poética de la materia? ¿Por qué hiere tanto sino porque es poesía? Claro está que no todos pueden hacerla, en primer lugar porque no lo desean y sería injusto que hicieran lo que no quieren hacer. Pero muchos sí que pueden encontrarse en la frontera afilada del alma, allá donde no hay tierra firme, donde no hay otra tierra que la de las imágenes que el propio hombre va creando debajo de sus pies y delante de sus manos. Nadie podrá impedir que este arte necesario prospere y arraigue, no diré en la sociedad, sino en las conciencias, grabándose tan profunda e inevitablemente como Rilke pedía que se grabase el recuerdo de la tierra en la mente del hombre. Hallarse en una situación límite, de otro lado, no quiere decir carecer de recursos anímicos, precisar el pedestal de una ayuda cualquiera, sino, por el contrario, tener la vocación de avanzar hacia lo ignoto, como los lejanos descubridores de tierras, como los astronautas del futuro, como los investigadores científicos, como los oscuros apasionados de la existencia. Esa actitud se delata frecuentemente por una suerte de furia virginal como en las multicolores exasperaciones de un August Puig. Pero también puede percutir secamente con un sonido de marfil roto, cual en los laberintos y los «retratos» de Antonio Saura.

La pintura de Francisco Valbuena

Correo de las Artes , n.º 32, junio-julio de 1961, s. p.

La evolución de Francisco Valbuena Briones (Barcelona, 1932) constituye un progresivo abandono de «certidumbres» de todo orden, para buscar —acaso con excesivo desprecio— una identificación única, en la que, cuando más, podría discernirse una doble estructura: pictórica y psicológica. Primero, hubo de dejar la fatigosa tarea de imitar las figuraciones del mundo «real», cada día menos experimentado como verdadero por el sentimiento humano, saturado del sentido de su transitoriedad entre dos fases de tiniebla. Luego, tuvo que prescindir de las construcciones geométricas, por cuanto la claridad de sus aristas y de sus vértices no podía sino agudizar las condiciones de la situación aludida, sin que por ello sus racionales esquemas aportaran compensación alguna. La pantalla pictórica, antes que un determinado tema, efectivamente, consiste en formas y colores reunidos según «cierto orden». Pero antes que componerse a base de esos elementos exteriores es ya el «proyecto» de un estado espiritual, de una emoción, de una idea fija incluso, que son los que eligen tal o cual técnica, tal o cual orden, cierto o incierto, para delatar, magnificar y monumentalizarse a sí mismos. Porque el hombre, cuando adquiere la seguridad de que «ya no» poseyera esto o aquello, fuera o dentro de él, sin que pueda saberse a ciencia cierta dónde están tales fronteras, solo se conforma con adquirir a cambio una posibilidad de manifestación. La pintura, por su instantaneidad de contemplación (tan distinta del orden sucesivo de la literatura y de la música) y por la universalidad de su idioma, tienta hoy a multiplicar y reiterar las proyecciones anímicas, las sublimaciones del deseo frustrado, las destrucciones de la esperanza; más raramente, los himnos de una alegría irracional. De este modo, Valbuena abandonó la abstracción geométrica, por inapta a un servicio de urgencia espiritual, y penetró en el informalismo, desde fines de 1959. El informalismo, mejor que una tendencia determinada, es la metamorfosis a que llega cualquier tendencia cuando la intensidad de la carga anímica apoyada sobre la imagen deforma esta hasta convertir el espacio en topológico. La necesidad de acuñar la misma intensidad conduce a un aumento del empaste material, porque de este modo la pantalla de materia se sensibiliza máximamente y puede recibir la huella de profundidad

variable, el *grattage* , el relieve negativo o positivo. La turgencia de la pasta ofrece además un campo preparado para que los movimientos de elaboración queden magnificados por sí mismos, exaltados y petrificados a la vez. Pero Valbuena no ha hecho como otros artistas: elevar al paroxismo la posibilidad deparada por el procedimiento. Al contrario, lo ha utilizado para negarlo, resecando y adelgazando una materia muy apretada, hasta darle la consistencia de una placa de fibrocemento o de una laja de pizarra. Hay en ello un símbolo de apartamiento, de renuncia a lo sensual, de sequedad interior, un deseo de expresar una lejanía intrínseca incluso con respecto a lo propio proyectado y emanado. Sus espacios son fríos, aun cuando utilizan colores cálidos. Sus formatos medianos adquieren una vibración negativa y se definen como algo que contraría todo el ambiente en el que puedan aparecer. Una segunda lejanía la obtiene el pintor por la admisión de efectos de claroscuro, que, aportando un sucedáneo de perspectiva invertebrada, alejan todavía más la pantalla pictórica hacia un fondo físico y metafísico. Los colores predilectos de Valbuena son el gris, un negro carbonoso y saturado en diversas áreas por matices violáceos y un rojo de cinabrio, que puede descender hasta un rosado-gris o profundizar en el carmín negruzco. Estas trayectorias pasan a través de las imágenes, acentuando así la limitación existencial de cada una de ellas, su aislamiento contra el muro, su analogía con la vida y conciencia humana, cortada por sus cuatro lados (las funciones de Jung; cortada en su intuición, en su percepción, en su reflexión y en su sentimiento), cortada por el abismo anterior al nacimiento y posterior a la muerte. En algunos cuadros, menos crueles, parece como si las trayectorias adquiriesen conciencia de su carácter «estético» y se permitiesen el lujo de una mínima variación, por ensanchamiento, desviación, etc. Pero, dentro de un sistema rígido y regido por una decisión espiritual, cualquier «enriquecimiento» resulta contrario y contraproducente. Un arte fundado en la insistencia de un tema único, en la violencia hecha a la imaginación «normal» por ese criterio y su fundamento exigente, no debe progresar sino a pesar de sí mismo e inconscientemente. Las variaciones cromáticas, dentro del acorde rojo-negro, que es comprendido por todas las simbologías como máximamente agresivo y negativo, sí resultan de interés por cuanto traducen la misma ansiedad a registros diferentes, pero sumidos en un campo unitario. Los cambios de formato, de situación, de

intensidad incluso de las trayectorias, o de cualquier otra especie de estructura, también son necesarios en un arte reducido a una indigencia por vocación estricta de apretar hasta el límite las clavijas del mundo interior.

Significación de la pintura de Carles Planell. Los agujeros, elemento afirmativo de toda su obra

Revista , n.º 481, 1 de julio de 1961, pág. 11

Carles Planell (Barcelona, 1927) debe ser considerado como el primer pintor espacialista hispánico, pues si otros artistas han creado con cierta constancia imágenes muy despojadas, la orientación real de su obra ha cargado el acento expresivo en los escasos elementos de diseño o en el simbolismo gráfico, cuando no en los gruesos empastes materiales. Por el contrario, Planell, como Fontana, elimina la materia, el gesto y el grafismo y otorga la totalidad de la fuerza a la extensión espacial. El uso de agujeros o de pequeños elementos discontinuos en resalte aparece obligado por las mismas condiciones discontinuas de la extensión, que piden ser manifestadas. Planell comenzó a realizar obras abstractas en 1954, empleando látex y óleo, aplastando la materia o determinando la imagen por un obsesivo rayado lineal, lo bastante tenue como para que la mayor intensidad se advirtiera en el espacio y no en tales estructuras. Pronto sus líneas se tornan quebradizas, se contraen como grietas, cada vez más sutiles, y se adensan para formar texturas de cierta calidad mineral. Durante los años 1955 a 1957, Planell explora las interacciones del espacio, la forma y el color, empleando este último factor casi siempre en bicromatismo, en contraste de un matiz determinado: rojo sangre, verde bronce, azul intenso, negro, contra un gris pizarroso o granítico. Las imágenes revelan un trabajo denso y paciente de la materia. Hay un evidente deseo de torturar el cuadro, como en una proyección dolorosa compensada por un extraño goce. En los últimos meses de 1957, Planell abre ligeramente los límites de su constreñido estilo, y utiliza chorreados de pintura, que superpone a fondos tratados de la manera descrita, jugando por unos instantes a la intervención del azar y de las fuerzas físicas de la materia en relativa libertad.

Sin embargo, pronto vuelve a apretar los límites de su procedimiento, siempre a la búsqueda de un máximo de expresividad con un mínimo de elementos. Verdad es que esa expresión debe ser calificada de nihilista, porque su refinamiento de grises y negros confundidos en una mezcla tenebrista inextricable, se dirige siempre a exaltar lo negativo. Incluso el prescindir de la materia es menos por establecer la primacía del principio activo, de

la forma o la línea, que por llegar a un informalismo más radical que el de la pintura de gesto o de materia. Fortunato, el maniqueo, decía que el principio del mal era la materia. Planell no niega ese principio para situarse de nuevo en la línea tradicional de las afirmaciones, sino, por el contrario, para intensificar la capacidad negativa del arte. Es posible que ese anhelo de forzar las posibilidades de una situación límite no se deba solo a la necesidad de conseguir un correlato pictórico de una actitud espiritual, sino también al deseo, por virtuosismo hasta cierto punto, de explorar los confines de un arte basado en la eliminación progresiva de elementos y de concesiones a la sensibilidad humana. Un cuadro de 1958, titulado *Graves* en alusión a los sonidos más bajos del registro, los que casi no son audibles, presenta solo una pugna de grises y negros traspasados por ráfagas indecisas de claridad. La imagen se asemeja a ese esfuerzo que realizamos inconscientemente con la vista cuando hay muy poca luz y queremos ver en la extrema penumbra. Parece palpitar la sombría luminosidad, para apagarse luego, pues nada, finalmente, señala su presencia en esos magmas tenebrosos, apretados, cuya textura alude con frecuencia a los efectos de un largo aplastamiento con enorme presión. Las rotas venas de luz apenas perceptible se deshacen entre las masas negruzcas y grises. Planell explora el monocromatismo, con iguales efectos y procedimientos, en una serie de obras de 1958, algunas de ellas azules, otras rojas, casi carmines, señalándose en algunas una suerte de «fantasma» formal, algo así como la huella de un esquema irregular, rectangular, circular, u oval, que no llega a decidirse ni como realidad abstracta, ni como sugerencia simbólica. Solo es una afloración imprecisa, una zona de sensibilidad diferenciada que surge, se diría, para dar aún más intensidad a la nada espacial.

Durante 1959, Planell se dedica sobre todo a explorar la discontinuidad por medio de elementos en relieve, de pequeñas dimensiones, que recuerdan remaches sobre planchas metálicas, a pesar de que la calidad de la superficie no alude en absoluto a los metales. En esas obras, la materia, siempre delgada y aplastada, suele poseer un brillo de esmalte y acusada luminosidad en el color, aunque este no abandona los registros densos, entre el matiz puro y el negro. Algunas pinturas muestran cierta compartimentación rectangular; la textura o el tono establecen marcos en torno a la zona principal o parten esta en dos áreas desiguales. Un ritmo de puntos en relieve a distancias irregulares se contrapone a la división

de los ejes continuos. Con estos elementos, las imágenes no resultan tan austeras ni negativas, pero el sentimiento de algo hermético y cerrado aparece sin lugar a dudas, y el factor sensitivo retrocede ante la voluntad explícita de «construir cerrando». El movimiento es analizado por Planell a lo largo de esta serie de obras, pues los elementos en relieve puntean las superficies con ritmos muy distintos, en agrupaciones que determinan la discontinuidad de los grupos —en líneas quebradas, ángulos o polígonos de puntos— o que recorren con mayor regularidad los campos pictóricos dividiéndolos en recuadros o mediante particiones diagonales y en aspa. Verde bronce, azul vivo, carmín y negro son todavía los colores que prevalecen en estas imágenes. En 1959 y 1960 algunas obras se apartan de esta morfología rigurosa para establecer nuevos esquemas con líneas muy juntas, paralelas, que a veces se entreabren para formar paréntesis, figuras fusiformes, óvalos muy alargados y apuntados a los extremos del eje mayor.

En 1960 y el año actual, Planell utiliza el agujero como factor importante en su obra, dándole primacía sobre cualquier otro elemento de diseño o absoluta exclusividad, aunque no sobre el espacio. Sin embargo, mantiene la pugna del claroscuro en los fondos de sus imágenes, siempre más amplios de lo que se diría conveniente para los escasos agujeros, de tamaño más bien pequeño, que surgen como mutilaciones. Sin embargo, la introducción de la total destrucción del soporte, en estas obras, produce un extraño e inesperado efecto. Diríamos que este efecto es afirmativo. Mejor aún, que los agujeros son lo único afirmativo en la obra Planell, pues se presentan con tal alusión anímica que no pueden ser sino proyecciones del propio artista en el mundo negativo de sus lienzos, elaborados a fuerza de ambigüedades y tensiones disolutivas. En la palpitante pulsación del gris sombra y del gris luz, unos agujeros indican la aparición del hombre, la presencia del pensamiento, el camino hacia el Ser. Ratifica esta suposición nuestra la serie de «dibujos» que Planell ha ejecutado por el procedimiento del agujero. Tras arrugar papeles hasta crear una estructura, los extiende, alisa y pigmenta. Luego rompe y recorta formas irregulares, aunque dispuestas casi siempre, en las obras realizadas hasta hoy, en perfecta simetría. El carácter de las formas y dicha simetría imponen como alusión fundamental la de los esquemas biomórficos. Tales agujeros recuerdan vértebras, articulaciones, cavidades óseas, mientras la superficie espacial que

los rodea presenta en su erizada sensibilización «lo que» Planell piensa del hombre, más aún, del fenómeno vital en el cosmos. Los grandes cuadros, más solitarios y fríos, sitúan, también simétricamente, agujeros en medio de vacíos extendidos en grises negruzcos o azulados. A veces, los agujeros son muy pequeños, sutiles, y forman una línea, un rastro que recorre en un sentido el espacio de la tela, exaltando su soledad por la amplitud del ámbito, cual en un cuadro de 1961 con una zona superior en oro mate y agrisado sobre otra área negra. La dialéctica del casi imperceptible claroscuro se somete a la organización determinada por los agujeros, pero también podría contraponérsele, para expresar así un dualismo de pugnas en lo exterior al hombre. Planell «explica» a veces algo de su propensión a la actitud existencial, como en el título *Quincalla* dado a otra obra de este año, con tres agujeros situados en esquema triangular sobre un fondo negro animado por levísimos resplandores blanquecinos. ¿Hasta dónde podrá la nada *real* de estos elementos constituir una afirmación para la obra del pintor y para su vida espiritual? Solo su evolución futura podrá decírnoslo.

Haubensak

Catálogo. Galería Vedrà, Ibiza, agosto de 1961

La pintura de Pierre Haubensak (nacido en 1935), dando carácter de forma a la mancha y luminosidad espiritual al color, se niega a proceder como mero desarrollo de una estética erigida en dogma, cuando no petrificada en fórmula. Virginal, retorna al origen que justificó la disolución informal e integra el movimiento nebuloso de unas masas cromáticas en la articulación de unos espacios que pueden coincidir o no con su lenta apertura. Suelen sus imágenes derramarse hacia los límites del cuadro, como si sombras y luces quisieran desaparecer y abrir un vacío central que es como el símbolo de la vida interior, de ese espacio secreto de nuestro «corazón inteligente». Nubes, flores, piedras han sido disueltas en beneficio de una pura fluctuación de grises, azules, rosas, blancos o carmines. Una doble tendencia, hacia la aglomeración de las formas —incluso con insinuación, a veces, de lo tempestuoso— y hacia su expansión regular o asimétrica, surge en las composiciones. Pero siempre hay una misma conexión de masas ígneas saturadas de un sentimiento no más lírico que estrictamente pictórico (delatado en la sensibilidad de la pincelada, en la gravedad de los acordes, en el equilibrio de las integraciones). En algunas imágenes se diría que un fantasma de neofiguración, de transpaisajismo melódico, resulta de la reunión de las distintas densidades aparentes. Pues aunque no haya, en rigor, resto alguno de realidad concreta, se conserva en este arte la esencia de un mundo, la profundidad de un espacio viviente con sus múltiples planos y, en su interior, un tumulto que despliega sus abismos positivos y negativos, sin necesidad de dramatizar la pasión, dejándola fluir en una calma cálida.

La pintura de August Puig

Índice , n.º 152, agosto de 1961, pág. 19

Por un deseo apasionado de aislamiento, de defender la pureza virginal de su obra, apartándola del doble juego de las influencias, August Puig (Barcelona, 1929), que residió en París y luego en diversos países de Europa entre 1947 y 1955, no ha dado apenas señales de su actividad creadora entre el último de los años citados y el presente, periodo durante el cual vuelve a residir en Barcelona. Aparece esta creación como el monumento continuamente renovado a unas potencias pavorosas, simbolizadas en las figuras arquetípicas de animales de presa del primer periodo, que, desde 1950, dan lugar ya a una morfología ambigua, terrible, servida por una policromía fascinante y por una técnica compleja, de la que el pintor explora todos los recursos. Ya en las obras de ese año se advertía una disolución de las figuraciones, por obra de la actividad devoradora de los fondos, cada vez más ricos, movedizos inquietantes, y por la descomposición de los contornos de las formas en haces de filamentos y en manchas de color, dinámicas y agresivas. Desde entonces August Puig demuestra poseer la suprema cualidad del gran dibujante: dar, con la deformación de una línea, el sentido de un movimiento, su fuerza y tensión. Pero él aplica la intensidad a la totalidad de la forma, blanda y como en crecimiento, de modo que, cuando llega a la abstracción, supera rápidamente una cierta geometría entroncada con la belleza de los cristales, para sumirse en un universo multivalente, en el que los chorreados de pintura al óleo, combatida por líquidos contrapuestos, desarrollan una tremenda expansividad, sugiriendo la tercera dimensión en sus bultos violentos como testas de cetáceos; con *apariciones* perturbadas que Lupasco interpretaría, sin duda, como visiones del «otro universo» —que sus teorías imponen como necesario, dada la «lógica del antagonismo»—.

Cierta dialéctica en esa morfología que —en su aspecto más generalizado— refunde la monumentalidad de la roca con la sutileza de los tejidos orgánicos, y manchas más libremente concebidas, a veces casi geométricas, a veces con función de fondo, pero siempre en tinta plana estrictamente bidimensional, caracteriza las obras más importantes del periodo 1952-1954, con interferencias de esquemas que pueden recordar algunas

formaciones de Miró, aunque transfigurándolas hacia un régimen contrario. Otras pinturas exponen conflictos de manchas de colores, con una violencia que excede el significado de lo patético para ahondar en ese misterioso cosmicismo de lo ignoto, que ha encontrado su profeta en Lovecraft. La progresiva disciplina de las imágenes y del procedimiento fundamental por el que nacen, lleva al artista a la serie de «paisajes» de 1956-1957, en los que consigue imágenes de fuerza sobrecogedora, bellísimas y visionarias, con formas a desplomo que parecen avanzar hacia el que las contempla, sintetizando la energía dual de luz y tinieblas, la aparición del monstruo y la seducción de la flor. Calidades ambiguas, redondeadas, con grises óseos o perlinos, se introducen entre los magmas multicolores, muy subdivididos, en los que pequeñas manchas y veteados amarillos, azules, rosas o violáceos serpentean por entre un matiz «verde» esencial, más definido por el espíritu que por la estricta sensación correspondiente a ese color. Crestas de pulsión irracional, semejantes a las que rematan algunas estructuras de Gaudí, pero más irregulares, libres y fantasmagóricas, se recortan sobre un cielo amarillo, extendiendo sus grises con calidad de tentáculo. Otros paisajes elevan verticalmente masas terribles, como inmensos huesos desarticulados, y sobre ellas o a su lado proliferan magmas radiantes, con trasparencias y veladuras que brotan como explosiones. La orgía cromática se somete siempre a un matiz unificador, del mismo modo que la obsesionante multiplicidad y minuciosidad de las vetas lineales se integra dentro de grandes masas monumentales, simbolizando la inclusión de lo plural en lo Uno. El sentimiento de lo desconocido preside todas y cada una de las imágenes de Puig, cuya obra representa la síntesis más absoluta de lo mágico y lo abstracto, aunque menos por intencionalidad psicológica que por una inmersión brusca en los abismos de lo «otro», revelado con intención realista, con furia que se traduce también en la gran multiplicidad de imágenes, es decir, en lo cuantitativo.

El equilibrio entre lo bello y lo terrible se rompe en algunas obras para dejar la victoria a uno u otro de ambos componentes. Así, en un cuadro vertical, de la colección de la princesa de Solms (Braunfels), la tensión llega a lo insostenible, con una suerte de visión de un Cáucaso, peor que el entrevisto por Prometeo a través de sus tormentos; mientras que en otra imagen de la colección del artista, entonada en rojo claro, como de sangre aguada,

maravillosos abanicos de tonalidades transparentes despliegan sus luces y esquemas irradiantes, en medio de unas formas de contornos amplios y curvilíneos muy irregulares, sometidos, dentro de su paroxismo, a un éxtasis contemplativo ígneo y musical. Ambas obras son de la etapa 1958-1959, durante la cual las condiciones relativas «paisajísticas» de las composiciones se disuelven para dar paso a otro sistema, en el cual las formas surgen flotando en un espacio blanco e indiferente, sin fondos tintados. Hay, pues, en las pinturas de los dos últimos años un mayor grado de abstracción y de valoración lírica del gesto. Grandes ritmos, con frecuencia curvilíneos y envolventes, determinan la forma mayor de la composición, enriqueciéndose con un movimiento contrapuesto, en anillos, espirales, ejes cruzados, etc., que tan pronto posee color propio y calidades autónomas como se convierte en huella negativa, en vacío, dotado sin embargo de la misma intensidad pulsante que las materias exacerbadas que constituyen las explosiones positivas de la forma-color. Prosigue en lo demás el mismo sistema descrito, así como el procedimiento. Se mantienen también las múltiples alusiones, de la materia pictórica, a la roca, la raíz retorcida, la flor carnosa, el músculo distendido, mientras el detalle reproduce las «aguas» del ágata, recordando a la vez por su densidad aparente los vasos sanguíneos, las algas, lo pulposo, todo ello recorrido por ráfagas de degradados y modulaciones de tono que aseguran el relieve turgente de las formas. En litografías monocromas o polícromas Puig consigue los mismos efectos, aunque más seleccionados y monovalentes. Por ello, este género de obras resulta más estético y menos turbador que el vasto drama de su pintura, cuya evolución resulta imprevisible, pues la tensión no da signos de detenerse.

Sin embargo, en buena parte de sus pinturas recientes, ejecutadas al óleo sobre papel, hay un anhelo de establecer la supremacía de lo artístico sobre lo visionario. Se reduce la violencia cósmica de la aportación inconsciente, y el interés de los colores por sí mismos resplandece como el fuego de una nueva orfebrería, agitada por el tumulto interior. En muchas composiciones del periodo 1955-1959 las formas se derramaban literalmente fuera del cuadro, exponiendo un proceso que producía el efecto de algo irreprimible: la expansión de una macromolécula complejísima, dotada de inagotable riqueza de posibilidades de gesticulación. Ahora, las formas se conciben dentro de un marco espacial más amplio y racionalizado. Con toda

su energía, no pueden descomponer el orden previo al que aparecen sometidas desde su surgimiento. Azules vivísimos, amarillos puros, violetas, cadmios y carmines luchan con ocres grisáceos y blancos cremosos o marfileños, con una ausencia casi total de negro. Estas obras han sido las recientemente expuestas por el pintor en la galería La Hune, de París, motivando que en el catálogo escribiera Bernard Dorival: «August Puig..., nombre del que tengo la convicción de que sonará tanto como los de Miró, Gris y Picasso. Qué mundo extraño nace bajo sus dedos prodigiosos, mundo vibrante, moviente, goloso de vida, como el que se agita en el fondo de las aguas o en los abismos celestes.» El arte de Puig recuerda por su salvaje violencia aquellos párrafos de Lautréamont en los que canta al océano por su intrínseca soledad y extraño refinamiento, las imágenes de ciertos simbolistas que también gustaron de la integración de lo múltiple en lo unitario, cual Gustave Moreau o el vienés Klimt. Pero su arte implica, ante todo, una mutación que lo libera de cualquier servidumbre y hasta de toda base. De ahí el efecto casi insoportable de una originalidad que parece arrancar directamente de la fuente de donde emergieran la materia y el espacio.

Romà Vallès

Catálogo. Galería Vedrà, Ibiza, septiembre de 1961

Realidad surgida de una visión. Visión que brota del acto de pintar, este arte manifiesta con su elocuencia posromántica la necesidad eterna de un ámbito, un mundo y una iluminación capaces de contener su misma fluencia. Pues más allá de la abstracción estricta y de los efectos técnicos de lo «pictórico puro», más allá de las disoluciones programáticas del informalismo y del debatirse de la *action painting* , aparecen de nuevo —transfigurados, justificados por la intensidad de su retorno— el espacio, la luz, la sombra, la mezcla gnóstica de claridad y tiniebla, de lo blanco y lo negro, de lo azul y lo rojo. Romà Vallès, primer pintor español de la abstracción lírica, crea en sus obras su propio universo. Identificando sentimiento y gesto, abre la caligrafía hasta su conversión en celajes. Nubes, espirales, rupturas de velos cósmicos, interacciones de manchas de densidades contrapuestas proyectan en derredor suyo un continuo sucederse de imágenes violentas o apacibles, líricas o convulsas, en las que siempre alienta la llama de una adhesión mística a lo que es. La pintura se propaga como testimonio de una voluntad y de un conocimiento. Cada cuadro limita en su campo un instante de esa vivencia. Los «momentos» de un océano que palpita bajo otro cielo quedan materializados, dotados cada uno de ellos de una fisonomía que le pertenece, como horizontes interiores bruscamente trasladados de signo, ofrecidos a la contemplación humana.

Lo que adviene

Catálogo. Galería Sur, Santander, septiembre de 1961

La necesidad de rehacer el mundo desde los orígenes; el anhelo de sintetizar, lo más íntima y vigorosamente posible, la luz interior al resplandor externo; de confundir, en un solo gesto, el espacio existente y el espacio creado, es decir, el substrato de la realidad abierta y el misterio de la realidad encerrada en la vida. Estos son los motivos de un arte del Gran Recomienzo, arte en el que Eduardo Sanz se ha comprometido y al que aplica todo su fervor. Círculos y espirales, signos y formas que no contienen ni relatan la imagen deambulante, transitoria, del hombre, pero que implican —como las insculturas del neolítico, los entrelazados célticos o los dinámicos «ornamentos» góticos— la presencia de lo humano profundo, la exigencia del ángel que quiere derribar todos los muros —aun amándolos, como si fueran de carne, y lo son, a veces— para abrir las puertas de un mundo en el que alientan todos los elementos de las cosas, todas las raíces de lo real, aquellos fulgores que *todavía* no se han convertido en flor o en nube. Pero el color, cada color; pero la línea, todas las líneas; tienen su existencia autónoma, verídica, necesaria. Y la materia pictórica puede surgir, como de otro caos, para avanzar, sometida a esos colores y a esas líneas, o sometiéndolos a su calor, hacia estados cuya justificación la ha encontrado ya el artista en su visión, pero que el contemplador debe recrear con su serenidad y su esperanza. Porque este arte habla de lo no delimitado, de lo que adviene, pudiendo la belleza, como en el desnudo o el paisaje, ser el supremo intermediario entre lo ofrecido y esa inagotable pasión que parece exigir cada día, cada hora, un holocausto de imágenes, una armonización de manchas, de gritos, de contrarios en pugna perenne.

Ciencia y arte

Correo de las Artes , n.º 34, octubre de 1961, s. p.

Con esta prisa casi angustiosa que caracteriza el criticismo contemporáneo, queremos registrar los hechos mientras suceden, y de igual modo las «convergencias» culturales e ideológicas. Una de las más importantes es, sin duda, la de ciencia y arte. Teorías como la del «psiquismo elemental» de Teilhard de Chardin; como la de una «substancia única diferenciada» de Heisenberg, parecen corresponder a ciertos aspectos y tensiones de la pintura del presente. Tal es el caso de la teoría de las «tres materias» o, mejor, de los tres modos de la materia, de S. Lupasco, completada con su pavorosa intuición de un antiuniverso, en el cual lo biomórfico sería la regla y lo inorgánico la excepción. Las imágenes de la pintura, independientemente y sin conocimiento de esas teorías casi siempre, expresan «sentimientos del mundo» en innegable parentesco con las hipótesis científicas. Así vemos, por ejemplo, las tumultuosas orgías cromáticas —tan puras en el procedimiento, tan limpias en la técnica— de August Puig, que se dirían «ilustraciones» a Lupasco de no realizarlas el artista varios años antes de que el filósofo publicara sus tesis aludidas. El arte, manifestación intuitiva de una facultad angélica, de adivinación humana, se adelanta siempre a las construcciones del pensamiento especulativo. Pero si su valor esencial es ofrecer visiones a la contemplación, sublimadas por la belleza y justificadas por la autenticidad, no podemos desdeñar ese otro valor que nace de su poder de correspondencia ideológica.

Gregorio

Catálogo. Galería Sur, Santander, octubre de 1961

La pintura del presente surge como continuación de la tradicional, pero también como nueva condición que brota de una necesidad anímica del hombre del siglo XX . No puede silenciarse la profunda herida que la actitud existencial ha causado en el mero sentimiento de ser, ni el hecho de que el mundo actual carezca de seguridad, de mansión cósmica, o de *imagen* , al decir de Martin Buber. Por ello, la vocación pictórica se produce muchas veces, menos como precisión de crear obras para la contemplación, que como expresión de una angustiosa y total necesidad de afirmar la propia realidad, de certificar mediante el trabajo *con* la materia ese problemático estar en el mundo. De ahí que el paisaje se haya ido empequeñeciendo, constriñéndose hasta un realismo de «campo limitado». El pintor se recoge en su mismidad y no exige más tierra para pintar que la que le cabe en las manos, que la que efectivamente puede tocar, amasar, transfigurar y modelar con su labor. Gregorio es un hombre representativo de esta concepción artística, más aún, del sufrimiento que origina una situación espiritual similar, y de la «salida» por medio de unas obras que no serán, ante todo, sino los reflejos de los gestos, de las posiciones, tomadas en ese contacto con el ser del mundo, tal como se nos da. Pero Gregorio no se confía solo a lo inorgánico; su pintura de materia quiere integrar aquella espiga que los antiguos misterios griegos mostraban a los neófitos en prenda de resurrección. Por ello configura sus imágenes esenciales en forma de raíces, tallos, ramos, expansiones en suma, que revelan a la vez el ahondamiento en lo telúrico, en la madre tierra, y la tensión hacia el exterior, hacia una expansión que integraría: vida material, vida orgánica, vida espiritual. La imagen es, con frecuencia, oscura en este artista y tiene tonos quemados, como producto que es de una combustión, mejor que de un florecer. Las ideas de extensión, yuxtaposición, crecimiento, ruptura, se abren paso, patéticamente, en sus pinturas y en sus *collages* . Arte no carente de cierta rudeza primitiva, de cierto gusto por lo sencillo, que huye del colorinismo tanto como de los refinamientos de la «calidad» y que busca su sabor en un desvelamiento de lo elemental. Arte que puede poseer su propia retórica y sus propias fórmulas —¿no las tenía acaso Miguel

Hernández?—, pero que, pese a su fundamento de autenticidad, solo podrá progresar en la medida que tenga el valor de superar el sentimiento de estos apegos esenciales, de estos puntos de partida, sin dejar —no obstante— de conservarles cierta fidelidad. La variedad de procedimientos del arte actual compensa lo que podría llamarse limitación temática o «concentración iconográfica». Si se insiste en los motivos, en los colores, en las composiciones simbólicas de unas exigencias interiores, se varía el modo de presentación, mejor, el modo de logro. Papeles arrugados y pegados, con el contraste de su textura sobre el papel de fondo; superposiciones de medios pictóricos distintos, relieve ocasional, todo ello ha de ser utilizado para encontrar variantes de la imagen, y para justificar las insistencias. Gregorio conoce ya la dialéctica del juego y tiene un horizonte suyo, una propiedad que deberá roturar sin descanso.

La pintura de Bargoni

Catálogo. Galleria Matteo Ucai, Génova, noviembre de 1961

Giancarlo Bargoni (Génova, 1936) comenzó a pintar en 1953, dentro de un concepto figurativo de cierta filiación expresionista contrarrestada por una voluntad de construcción mediante estructuras muy simples y caracterizadas. Estas formas, que hasta 1955, le sirven para definir objetos del mundo exterior, adquieren rápidamente mayor intensidad y se convierten en protagonistas de la imagen plástica, produciéndose un equilibrio entre el formato de la estructura y el de la obra, entre la densidad del empaste y el color. En un paisaje véneto, de 1954, ya se observa una de las características esenciales de la manera actual de Bargoni. Las formas rectangulares, que definen los edificios del paisaje urbano, casi abstractas, parecen sobrepuestas a la «piel» del campo pictórico. El problema del grafismo, de la lucha del fondo y la forma, de la relación de los esquemas ovales con los ortogonales, dominan la pintura de Bargoni hasta 1958, año en que un creciente informalismo se manifiesta por el «obscurecimiento» de la imagen, que puede llegar a convertirse en un torbellino de líneas curvas continuas.

En los últimos meses de dicho año, el pintor comienza a estructurar de nuevo con firmeza sus espacios, contraponiendo zonas tratadas como «campo material» a otras lineales. Manchas, grafitis, tensiones espaciales determinan la composición, en gamas de ocres, grises y blancos sucios, ya en obras como *Fede* , 31, de 1959. Este título explica claramente el origen espiritual de la búsqueda de Bargoni, en modo alguno limitada al credo del «arte por el arte» ni tampoco sumida en un irracionalismo *per se* . El pintor se interesa en ese momento por el arte románico, y en literatura, sus polos pueden ser tan distantes como san Francisco y Joyce, significando así la doble conciencia de lo perenne o tradicional, y de lo nuevo, es decir, del imperioso deber de la invención, signo del arte del presente.

No debe olvidarse que el informalismo responde a un anhelo, muchas veces ignorado por el propio artista, de abismamiento en lo telúrico, sea por desconfianza hacia el reino de los fenómenos tan claros y distintos en apariencia, sea obedeciendo a una crisis cultural cuya causa y real extensión nos son desconocidas, sea por

recaída en un panteísmo psicológico cuando menos, que parece expresar el deseo de que se rompan todas las diferencias, se anulen las fronteras entre los seres y se abra a la luz el sentimiento, no ya de que todos somos lo mismo, sino de que todos expresamos con nuestra vida y pensamiento una luz única. Pero Bargoni, en sus imágenes de la *Fede* , valora la tierra por encima del cielo y en ello muestra el signo indeleble de la época que tiene posiblemente a Teilhard de Chardin como su pensador más hondo y caracterizado. No se puede hablar de espíritu si no se habla de materia. Por ello la materia aparece con tanta insistencia en las imágenes de la nueva pintura, ya presentidas por algunos artistas en el periodo que transcurre entre finales del pasado siglo y la Segunda Guerra Mundial.

En su obra de los últimos años, Bargoni lucha contra ese mismo informalismo al que se siente abocado, porque advierte su faz peligrosa, medúsea, disolutiva. Sin negar la validez de la estética procura introducir dentro de ella aquellos factores constructivos que le atrajeron desde un principio, así como efectos lumínicos, contrastes tonales, recorriendo después la gama de los aspectos de la construcción-destrucción, alineando estructuras que pueden ser como ladrillos enteros o rotos, en muros deshechos. Sus imágenes más recientes, calificadas con el título genérico *Dall'Ansia* , exponen un nuevo avance dentro de su problemática y un retorno a los planteamientos místicos. La ambivalencia de lo extenso y lo fracturado, la presencia del agujero, sirven también para corroborar el sentido existencial de esas estructuras mayores que semejan pieles, cueros, extendidos sobre un fondo indiferente, tal como el sufrimiento surge en medio de un silencio lejano. Para excitar ese contraste, Bargoni extrema el sentimiento informalista de su estructura única dando a la pintura un cierto relieve y esa calidad ya aludida, como el pergamino ennegrecido por el humo en ocasiones, y confiriendo en cambio al fondo, por medio de una tinta plana sin ningún elemento de diseño, una frialdad que irrita las contracciones, arrugas y roturas del magma central. Esta etapa reciente se significa por un abandono de los efectos de luz-color, ya explotados en realidad por los pintores del periodo de entreguerras, sobre todo por Klee, compensando esa pérdida por la originalidad y las alusiones dramáticas de la forma. Dentro de un procedimiento informal se valora (por el recorte del contorno, por el taladrado) la estructura, que no tiende a lo monumental ni a lo miniaturístico,

guardando siempre un gran equilibrio con la totalidad de la imagen, factor que corresponde a la esencia más constante en la pintura de Bargoni.

El estilo de August Puig, el iluminado

Correo de las Artes , n.º 34, octubre de 1961, s. p.

Si puede llamarse iluminado a August Puig (Barcelona, 1929), también hay que calificarle, acaso, de «pintor maldito». ¿Cómo si no hubiese podido vivir en nuestra ciudad seis años, creando imágenes prodigiosas, tumultos ardientes de color, devoraciones espaciales, sin dar ninguna señal de vida? Puig había llamado poderosamente la atención en 1946, cuando expusiera en Els Blaus de Sarrià, juntamente con Joan Ponç (el que sería miembro de Dau al Set, y vive ahora en Brasil). Luego se fue a París, vivió en Suiza, Suecia y Alemania. Retornó a su ciudad natal en 1955, pero ocultó su actividad con un pudor demoníaco mejor que virginal. August no quería recibir ni dar influencias. Necesitaba abismarse en su creación de un modo absoluto. Se hallaba entonces —en 1955— en los primeros años de su etapa de madurez, cuando la larga evolución iniciada a los dieciséis años le había conducido a las imágenes fundadas estrictamente en el desarrollo fanático de un procedimiento. Sus obras primeras ya ponían a contribución la lucha del óleo con los medios acuosos, para romper la superficie continua de color y componer el espacio por una paroxística vertebración de formas nebulosas y chorreantes, de evanescencias y reflejos tornasolados. Pero Puig pintaba monstruos, animales de grandes garras y dientes, de un modo obsesivo. En París evolucionó hacia un contacto más íntimo y extraño con la realidad cósmica; su materia, manteniendo la autonomía pictórica, se imantaba con calidades similares a las de la piedra, el metal, la perla, la raíz leñosa, la víscera. Movimientos amplios integraban en su discursividad gestual masas de pequeños alvéolos de matices diferentes, con un sentido orgíaco o dentro de cierta selección cromática. La tensión de las olas marinas, del músculo distendido, de la flor carnosa y abierta; el horror de la carne desgarrada, de la aparición inesperada, de la presencia de lo intrínsecamente «otro», llegan a constituir los factores mayores del desenvolvimiento de esa obra visionaria, en perpetuo devenir, en crecimiento incesante.

El estilo de August Puig, sobre todo a partir de 1953-1955, plantea un problema muy interesante, pues su modo de estructurar el espacio por el color, de subdividir la mancha cromática (rastros, vetas, «aguas» como las del ágata, series de puntos, superposiciones

tornasoladas, transparencias y yuxtaposiciones de matices vivos), no corresponde, en verdad, a ninguna de las grandes corrientes artísticas del presente: pintura «de materia», informalismo, espacialismo, *action painting* o abstracción. Es un estilo que, además, no revela sus orígenes tan claramente como las obras que pertenecen a las tendencias enumeradas, pues, si, en efecto, Puig experimentó en sus comienzos (1946-1949) cierta influencia de Miró, no tardó en superarla de modo que su creación de madurez aparece perfectamente independizada del concepto mironiano. Decir que la obra de este pintor, que ha trabajado durante años en el extranjero, posee cierto contacto con el colorismo exaltado nórdico, o que sus masas cromáticas se mueven con la optimista violencia de algunas composiciones de Othon Friesz, nada explica. Indicar que hay cierta relación con Max Ernst, sobre todo en el periodo en el que Puig verifica su transición de la primera época a la decisiva (es decir, entre 1950 y 1953), ya tiene más valor, pero tampoco perfila con claridad los orígenes de ese estilo tumultuoso, que recuerda algunas imágenes sagradas del Tíbet o de Indonesia, por su integración en lo monumental de lo subdividido en alvéolos con calidades de orfebrería, pero con terrible violencia biomórfica, con la exaltación de las olas del océano e incluso, a veces, con la faz del monstruo.

Mucho más significativa es esta alusión a lo extremo-oriental. Sobre todo cuando se completa con un dato importante, con un nexo. Y es la dependencia estilística del aspecto más obvio de la pintura que comentamos con ciertas estructuras dominantes en el arte del estilo Jugend (modernismo, *Modern Style*). En efecto, uno de los rasgos esenciales y característicos de toda la obra realizada por Puig desde 1953 (telas, óleos sobre papel, litografías en color o en negro) consiste, como decimos, en esa fracturación y subdivisión interna de la masa de color, con todas las posibles interpenetraciones, de modo que la imagen presenta fenómenos de proliferación que aluden a las estructuras secretas de los tejidos orgánicos. Si contemplamos pinturas y dibujos de artistas del periodo 1895-1915, por citar unas fechas límite, veremos que con gran frecuencia (si bien orientadas en otro sentido) surgen esos tipos de tratamiento de la forma y de la línea. Esta se reduce muchas veces a rastros de puntos, mientras el detalle objetivo de la forma (que, en tales obras, corresponde a una figuración) es substituido por una «ornamentación» que desarrolla estilizaciones

abstractas más o menos biomórficas, pero siempre caracterizadas por la exaltación de lo pequeño, de lo compartimentado y alveolado, en el interior de grandes formas. Gustav Klimt, Moreau; el dibujante inglés Aubrey Beardsley y otros del periodo como Ricketts o Alastair... presentan esos rasgos, distintos ciertamente del detallismo más lineal, menos nervioso y «deshecho», de Crane, que procede de Morris, con raíces célticas. Avanzaremos en la comprensión del problema si advertimos el parentesco existente entre algunas imágenes de estos artistas y los aspectos más salientes del arte de Java, Bali o Birmania. Las muñecas javanesas tienen atuendos y cabelleras interpretadas «ornamentalmente» en el mismo sentido. La intuición del infinito de Indonesia se refleja en visiones de una inacabable multiplicidad, de una actividad sin límites, en crecimiento incesante, rota por dentro de su masa, pero unitaria al fin y al cabo (símbolo del «modo» esencial de la vida: proliferación en individuos mortales, discontinuos, pertenecientes al gran «océano» cósmico).

Completaremos nuestro pensamiento indicando que, si bien el parentesco espiritual-formal de la obra de Puig con estos mundos (el periodo modernista en uno de sus aspectos, y el arte indonésico), pudiera deberse a una mera «convergencia» psíquica, que podría interpretarse desde el ángulo del inconsciente colectivo junguiano, preferimos creer también en la licitud de otra hipótesis, que exponemos seguidamente. Y es que, tal vez, a la gran influencia de la estampa japonesa sobre Occidente, producida entre 1860 y 1895 (ejemplarizada en Édouard Manet, Edgar Degas, Van Gogh, hasta Picasso), pudo seguir una influencia, menos conocida y divulgada, pero tan real, de las imágenes javanesas y birmanas, bien a través de Londres y París o de Rusia. Lo tumultuoso, cromático violento, llameante, interviene en esta estética. Si los rasgos dominantes del arte del Japón son la «fragmentación» y la «indelimitación», los del arte javanés serían la «subdivisión interna» y la «proliferación». Al estatismo del primero se opone el dinamismo del segundo. Al carácter «abstracto» del uno, la fuerza imaginativa y fantástica del otro. Hay obras de arte javanesas que son sumamente parecidas a un fragmento ampliado de una obra de Puig. ¿Qué nexo de unión cabe establecer entre ese orientalizante modernismo y el artista barcelonés? Evidentemente hay sobradas conexiones culturales entre un periodo tan próximo y la actualidad, conexiones que constituyen otras tantas tentaciones de explicaciones difusas. Pero

nos limitaremos a citar un solo caso, el del pintor suizo Augusto Giacometti (1877-1947), quien evolucionó desde el estilo Jugend más estricto, ornamental y dinámico a una suerte de abstracciones informales, reproducidas recientemente por *Art Internacional* , n.º 3, julio de 1959.

Planteado el problema, que no puede ser resuelto por el momento, de la génesis estilística de August Puig, volvamos a su obra. Entre 1956 y 1958 sus imágenes más características confabulan verdaderos mundos con la expansión de la chorreante materia polícroma, saturada de hilos de colores vivos, siempre muy leve en el empaste. La imagen se derrama por tres lados de la composición y un fondo que puede ser azul, amarillo, gris o naranja, da lugar al «cielo» de esas tierras que pertenecen a otros sistemas planetarios, cual los aludidos por Lovecraft en sus libros. Desde 1959, Puig suprime los fondos y superpone sus magmas dinámicos sobre el blanco de la tela o de un grueso papel. Abstractas, estas pinturas aluden siempre por la tensión de sus masas a las materias del mundo real, pero las confunden para sintetizar apariciones maravillosas, semejantes a volcanes biomórficos, a macromoléculas agigantadas. Una forma puede tener el ritmo de una rama seca, la calidad de la sangre con su viscosa sensación de peso y ser de color verde pálido saturada de líneas discontinuas amarillas, violetas, blancas o marrones. Cierta limitación en el color se señala en las últimas pinturas, en las que el factor negativo: anchos rastros que rasgan las formas e introducen la ausencia en su interior, surgen en proporciones variables. Parece como si una explosión de la nada se hubiese superpuesto al estallido violentísimo de la materia viva, en la que Puig manifiesta su vitalismo fantástico, tan adversario de la inducción de la realidad directa, como empeñado en lograr una comunicación substancial, no solo con el corazón de nuestro mundo, sino con la adivinación de otros mundos insospechados, con sus materias desconocidas, sus luces y sus exasperaciones. Solo en un ensayo de publicación reciente, *Les trois matières* , de Lupasco, hemos encontrado algo semejante a las intuiciones de August Puig, cuando dicho autor alude a un antiuniverso en el cual predominaría la materia de constitución biológica, mientras lo inanimado sería la excepción. El arte actual se justifica principalmente —nos sentimos casi tentados a decir: solamente— por ese descubrimiento de las formas y de las fuerzas cósmicas que todavía no se han generalizado y en cuyo seno no vivimos aún.

El pensamiento de Novalis y la pintura abstracta

Miscelánea Fontseré , Barcelona, Gustavo Gili, 1961, págs. 133-138

Es sabido que, con frecuencia, antes de que una ideología, estilo o tendencia artística aparezcan en pleno desarrollo y reconocibles a la mirada del historiador, han solido surgir, discontinua y a veces ambiguamente, elementos que, sin embargo, preconizan y anteceden con su actividad esa eclosión futura. La pintura abstracta, también llamada «no figurativa», con título que justamente alude a su aspecto negativo, destructor si se quiere, de las tradicionales imágenes inspiradas en el universo de la realidad visual, también fue presentida por ciertos espíritus que intuyeron la posibilidad de su presencia, no ya en la auténtica «abstracción» intelectual que fundamenta cualquier clase y estilo pictórico, sino en las esencias peculiares de ese arte alejado del mundo exterior y también en aquellas formas de creación que operaban desde el esquematismo de la prehistoria en unos cauces no figurativos, llámense tectónicos, rítmicos, simbólicos u ornamentales. Entre los pensadores que prepararon la factibilidad de una pintura basada en las meras relaciones de los elementos plásticos (color, forma, línea, materia dinamizada), tanto en su estructura como en su más profundo carácter de manifestación de una realidad interior, encontramos al poeta alemán Friedrich von Hardenberg (1772-1801), conocido por el seudónimo de Novalis. Se le deben, aparte de sus poemas en verso, tres obras en prosa de inagotable interés: la serie de aforismos compilados bajo el titulo de *Fragmentos* , adecuado a lo discontinuo del discurso; el ensayo bajo la forma de poema en prosa *Los discípulos en Sais* , y la novela, también poemática, *Enrique de Ofterdingen* , que enaltece el idealismo mágico en réplica al racionalista *Wilhelm Meister* goethiano.

En los *Fragmentos* y en *Los discípulos en Sais* hay algunas ideas que nos parecen apuntar verdaderamente a un arte situado en el campo de sus puras exigencias autónomas, rígidamente diarético frente a las constricciones de un universo poblado de objetos y de seres, pero dócil por entero a los mandatos de la emoción y energía espiritual. Más que aludir concretamente a problemas artísticos y a la solución supuesta por una pintura no figurativa, Novalis dirige su pensamiento hacia la zona en la que un semejante tipo de creación humana habría de hallar su fuego vital. Se atreve incluso a plantear

con claridad la problemática de todo impulso de creación abstracta, en lo que este pueda tener de negador de las fugaces apariencias. Dice: «¿De qué sirve recorrer penosamente el agitado mundo de las cosas visibles?», y nos permite, con esta frase, penetrar de golpe en el interior de su espíritu, «maduro para la muerte» como diría Nietzsche, por lo menos, para la muerte en este *universo agitado* . Y aclara la noción afirmando seguidamente: «Un mundo más puro habita en nosotros, en el fondo de esta fuente». Poco antes había anticipado una de las causas perennes que, desde el gnosticismo, y sobre todo en su corriente, pueden motivar la actitud negativa ante la realidad fenoménica, diciendo: «La naturaleza sigue siendo el aterrador molino de la muerte», con lo cual, si estableciéramos las consecuencias correctas, advertiríamos que el arte contrapuesto al que se apasiona por lo real tiene el mítico impulso de negar, con el mundo de las figuras, el mundo de las condenaciones a la muerte. La posición religiosa de Novalis no le impide declarar que, para él, «la poesía es lo absoluto real» y que, por consiguiente, solo refugiándose en la autenticidad del espíritu concebido como un ente autónomo cabe huir a la vez de la mortalidad y de la falacidad de cuanto aparece ante nosotros. Podría juzgarse que estos aforismos de Novalis apuntan a una negación profunda de toda actividad artística, al modo de ciertas confesiones religiosas semíticas o, cuando menos, hacia un horizonte situado por encima de cualquier realización humana. Pero la intención de su pensamiento no parece ser esta cuando dice: «Cuanto más positivos llegamos a ser, más negativo es el mundo que nos rodea», con lo cual precisa que su actitud debeladora se dirige solo contra la exterioridad. Predica, pues, una poesía y un arte basados en un exclusivismo de lo interior, de lo mental, de lo abstracto; y por ello habla de «la fuerza que se incita a sí misma», lamentando que «a nadie se le ocurrió descubrir nuevas fuerzas, aún sin nombre, y estudiar el proceso de sus conexiones». ¡Qué presente ese carácter de actividad «otra» que posee todo el arte no figurativo, en una ideología semejante! Fanática, cierto es, pero de una pureza de cristal tallado o de reflejo azul en el hielo de una cumbre. Insiste Novalis en la autonomía de cada cosa respecto a sí misma —verdad tan olvidada por los que niegan a la pintura el derecho a constituir un universo independiente con los hechos plásticos— y afirma que «todas las líneas curvas (por ejemplo) nacen solo de sí mismas, así como la vida solo nace de la vida».

Penetra Novalis en el ámbito estético en otros aforismos de sus *Fragmentos* sin abandonar el sentimiento conductor que hemos analizado, sino desenvolviéndolo hasta sus lógicas derivaciones. Indica que «el artista solo desea llegar a una "comunicación comprensible", pero el arte es, ante todo, jeroglífico. La fuerza comunicativa del lenguaje y la imaginativa son indivisibles». Con esta aseveración se anticipa en más de un siglo a los teóricos del arte como signo y no como representación (incluso en el caso del arte plenamente figurativo) y también a los psicólogos que han distinguido el idioma artístico del puramente comunicativo precisamente por esa carga emocional sublimada que no posee el segundo y que lleva al primero a sus imprescindibles hipérboles, nunca decorativas, sino necesarias para la entera transmisión del mensaje creador, mito y luz a un tiempo. Y ratifica Novalis que lo importante en el arte es ese factor iluminante y no el apoyado en la presencia fenoménica, al decir: «En ninguna parte mejor que en la música descubrimos que solo el espíritu poetiza el objeto, las modificaciones de la materia; y que lo bello, objeto del arte, ni nos es dado ni se encuentra ya en la apariencia». Su gran intuición de la posibilidad de un arte abstracto, es decir, dirigido no «a poetizar el objeto», sino a substantivar la poesía del hecho plástico, se encuentra también en los *Fragmentos* , en aquel pensamiento que dice: «Los arabescos, modelos y ornamentos, he ahí la música realmente visible», esto es, la creación espacial y visual llevada a las condiciones de la música que, no lo olvidemos, era para Schopenhauer, la pura manifestación de la «voluntad cósmica» y del movimiento interno, profundo, que pasa por sucesivos estados objetivos dando lugar a paisajes, objetos, seres y creaciones materiales. Avanza todavía más Novalis en sus premoniciones, no solo aludiendo a la posible creación abstracta, sino explicando ya el trasfondo de tal sistema de forma y estructuras. Señala que «toda realidad creada de la nada (como, por ejemplo, los números y las expresiones abstractas) presenta extraña analogía con las cosas del otro mundo, con series infinitas de combinaciones y de relaciones singulares y, en cierto modo, con un universo poético, matemático y abstracto en sí». Leyendo esto, y comprendiendo el sentido en que Novalis habla de una realidad «creadora de la nada», o sea, sin apoyo sensorial e inductivo, pensamos que por fuerza hubo de conocer, si no una pintura y escultura abstractas, que en su tiempo no existían, sí algunas creaciones del prodigioso arte abstracto-

ornamental de los pueblos célticos y germánicos, desde las edades del metal hasta el advenimiento del estilo románico, y que, como vio justamente Worringer, fueron, entre otras cosas, el substrato del gótico, pudiendo igualmente nosotros afirmar ahora que de la misma manera constituyen el fondo racial, cultural y de apetencias dinámico-estructurales que ha hecho brotar la abstracción de nuestro tiempo. Novalis, con un sentimiento que emparenta con la *Weltanschauung* celta, y reiterando los fundamentos de su discursividad fragmentada, dice: «Estamos más íntimamente unidos con lo invisible que con lo visible», declaración que pone ante nuestro pensamiento la tan olvidada verdad de que «el hombre es doble» y que si uno de sus dominios es la superficie del planeta, el otro consiste en las profundidades de su vida interior, tanto o más rica en paisajes y en animadas figuras o sombras, aptas, desde luego, para ser transformadas en pintura representativa al modo que llevaron a efecto prerrafaelitas ingleses y simbolistas en la segunda mitad del siglo XIX , pero también aptas para verterse directamente en el color, el grafismo, la forma agitada o convulsa.

En *Los discípulos en Sais* , Novalis, más que cortar radicalmente el puente que une el espíritu con la vida exterior, muestra el efecto que una larga meditación puede producir sobre la elección contemplativa espontánea. Destruye la normalidad figural del mundo no por su negación, sino por su «reducción a una escritura» que se encuentra en todas partes. Presiente aquí la vasta e ignota morfología que el hombre ha contemplado al ampliar, por medio de procedimientos y útiles científicos, sus posibilidades de visión. Aun cuando se refiere particularmente a los movimientos del destino, insensiblemente los traslada y duplica en los signos, huellas y formas que el mundo natural ofrece dondequiera que sea contemplado. Dice: «Los hombres marchan por distintos caminos; quien los siga y compare, verá surgir extrañas figuras; figuras que parecen pertenecer a aquella escritura difícil y caprichosa que se encuentra en todas partes; sobre las alas, sobre la cáscara de los huevos, en las nubes, en la nieve, en los cristales, en la configuración de las rocas, sobre el agua congelada, dentro y fuera de las montañas, de las plantas, de los animales, de los hombres, en los resplandores del cielo, sobre los discos de vidrio y de resina cuando se frotan y se palpan; en las limaduras que se adhieren al imán y en las extrañas conjeturas del azar...». Esta cita, cuya extensión debe perdonarse en razón de su interés, prueba que

Novalis vio el mundo a fines del siglo XVIII tal como lo ven ahora los artistas que no se detienen en la forma, sino que ahondan en las leyes estructurales y en los recónditos arcanos de una realidad cada vez menos regida por sus aspectos cambiantes y externos, aunque con esa larga y penosa batalla no sea posible vencer, acaso, sino en aspectos tácticos.

La figuración informal de Cuixart

Mecano escrito inédito, 1961

Pintar puede ser cosas muy distintas. «Pintar» puede ser hacer cuadros o hacer otras cosas de las que «queden» cuadros, como podría quedar humo negro. Afirmaciones como estas son de lo más heterodoxo para una crítica de arte «científica», cuidadosamente elaborada en lo meramente descriptivo, siguiendo la tabla de los famosos valores plásticos: color, forma, movimiento, espacio, calidad táctil, etc., pero olvidando la causa espiritual que puede estar en el origen de la actividad pictórica. Se dice entonces que esto concierne a la iconografía. Y puede que ello sea cierto en lo referente al arte de otros tiempos, pero no al actual, en el que, desde la preparación de la «materia prima» hasta el último gesto aprisionado por la petrificación de esa materia fluida, todo compromete la orientación intelectual y moral del autor. Hay indicios de que las últimas pinturas de Cuixart son una suerte de visita a los infiernos, con la reactivación de los demonios familiares del artista, los cuales, antes, más que dormir, acechaban enmascarados, bajo el misticismo alquímico de las platas y de los oros cromatizados, a que al *solve* sucediera un oportuno *coagula* . En los cuadros, como en las retortas, pueden aparecer las visiones eternas de la naturaleza telúrica, de la madre de los dragones, de las serpientes y de los escorpiones. Ya en otoño de 1959 algunas pinturas de Cuixart mostraban formas semejantes a las figuras que el estaño desleído al fuego toma al ser bruscamente arrojado en agua fría. Eran parecidas también a los «homúnculos» de las raíces de mandrágora, a los misterios elementales que, como su nombre indica, anidan en el seno de los elementos. Corroídas, contraídas, convulsas, a medias humanas y del todo metálicas, tales figuras flotaban en los campos pictóricos tintados de diversos colores fosforescentes y tornasolados. Fragmentos filiformes, manchas y grumos las acompañaban. Algo glauco, con sugestión de forma blanca y movediza, alentaba en otras imágenes, con espirales y esas obsesivas duplicaciones de signos que aluden siempre a lo conflictual, como todo sistema binario y dualista. La superficie de estos cuadros parecía conmovida por un temblor, como poseída por una enfermedad maligna. La textura y el valor tonal, con pálidos reflejos, dominaban sobre los efectos de matiz, pero si tradujésemos

a estos la suma de sensaciones táctiles de esas calidades y formas, diríamos que se trataba de un mundo en el que lo azul y lo rosa se transmutaban en un verde gris de descomposición y de ceniza. Ninguna estructura racional vertebra nada en dichas obras, ni hay factor tectónico que produzca efectos de serenidad; afirmativos. Solo lo ignoto, como amenaza y a la vez atracción medúsea; lo desconocido como placer destructor y abismo abierto ante la navegación del alma por la tierra y el cielo, camino del infierno. En las formas crispadas y adensadas de las figuras hominoides, la misma exasperación sin esperanza bajo las luces metálicas como en un lago de mercurio, allá donde la iluminación surge de debajo y no de arriba, allá donde las voces parecen los ruidos de las aguas. Estas pinturas de Cuixart, en las que lo informe corresponde más al trasfondo que al sistema de creación, pueden ser el resultado necesario de una aventura sin posible cumbre. ¿Quién puede hoy aspirar a conquistar el Santo Grial, de entre los artistas? ¿Con qué armas se ha de partir para que la poesía no se pudra en nuestro corazón, para que la música no se petrifique y arrugue en nuestras manos recorridas por miles de cicatrices y de espantos? El arte no es más que la cáscara de un movimiento interior, cuya naturaleza es por esencia contraria a toda manifestación y a toda forma, y que solo por recurso —dentro de un universo hecho de espacio y de materia— ha de aceptar la imagen visible y la imagen audible como el herido acepta los instrumentos del cirujano.

Cuixart ha dejado a sus espectros en libertad para que no prosperen las leyendas sobre sus éxtasis y sus figuras radiantes. En *Mandrak* permite que cristalicen sus figuras, como en *Doble Tánatos* manifiesta la profundidad simétrica del peligro, que acecha al cuerpo desde los cuerpos y que combate al alma desde las almas. La palabra «fantasía» puede intentar cubrir con su manto-que-no-dice-nada las espumas rojas de este juego del instinto y del intelecto, como la palabra «surrealismo», que-no-dice-mucho-más, puede intentar derivaciones frívolas hacia la política o el erotismo. Pero el problema es mayor y afecta al universo entero, desde el instante en que la primera célula viva comenzó a pulsar sobre la arena caliente del fondo del océano hasta la última chispa donde se expande, aún, el misterio. Los que llaman «literatura» a esta problemática pueden encontrarse con que en el pasillo de su casa les espera el ataúd, bien dispuesto y sin que ellos lo supiesen. Como pueden encontrarse, sin duda, con otras sorpresas todavía peores. Cuixart hace que sus

heridas sangren ante todos y no se avergüenza de mostrar que, con la sangre, surgen las espantosas figuras que los antiguos veneraban por los agujeros de la tierra, ofrendándoles leche, miel, o animales palpitantes. Este arte no puede ser más inconveniente.

La recuperación de la figura no la verifica así desde un ángulo formalista o especulativo, sino por necesidad de mostrar «otras» imágenes del «aspecto humano», o sea, un conocimiento interior basado en cierta convivencia con lo ignorado, que se revela confesable justamente a través de un proceso pictórico. Si hay en esta actitud, secundariamente, una reacción contra la abstracción textural que impera en las zonas más avanzadas y eficientes de la pintura de esta hora, esa reacción no deja de actuar también en provecho de los cúmulos de sentimientos asociados a la idea y forma de «imagen humana». Pero solo podremos entender estas nuevas figuraciones si las concebimos ligadas a los caracteres más agudos, dramáticos e intensos que ha tenido lo figurativo a lo largo de *toda* la historia del arte. No busquemos conexiones con lo inmediato ni solamente con lo próximo. Los *corps de dames* de un Dubuffet o los esquemáticos personajes de Miró explican las «figuras» de Cuixart tanto como puedan hacerlo las afiliadas versiones del gótico más encerrado voluntariamente en su éxtasis de limitaciones. Los grafitos de los Templarios en el castillo de Chinon, las formas recortadas de los muñecos balineses tampoco pueden ser olvidados al respecto. Si asimilamos la «no figuración» al vacío, esta figuración cuixartiana no podremos concebirla como un mero retroceso a la tesis que asimila la esencia al ente humano, sino como una tercera posición en la cual se nos «muestra», se nos desoculta, la imagen de tal ente una vez ha pasado por la prueba de fuego de convivir con la nada y con la sombra. Solo queda del viviente la «figura», como en los cadáveres que dejan su molde en un lecho de lava y aun esa figura no puede quedar sin la metamorfosis que le imprime el peor sufrimiento. *Transomega* parece la coagulación de una sangre metalizada por la luz de la luna.

De otro lado, esta reactivación de una posibilidad figurativa implica cierto abandono del hermetismo. Hablamos aquí para quienes no creen que cada ámbito espacial, cada signo y cada color o textura poseen su propio sentido incuestionable. Desde la consideración de que un arte no figurativo es hermético, la readmisión de figuras, sea en concepto espacial topológico o en

corrosión exacerbada, resulta siempre un transir los límites del hermetismo. Y en los términos más generales así es, en efecto, pues aunque los cuadros abstractos, cromáticos o texturales, digan determinadas cosas, en virtud de las ancestrales asociaciones de ideas dadas en la mente humana respecto a la figura, siempre un arte con figuración será más accesible que otro basado en los puros efectos de simbolismo de elementos y valores plásticos estrictos. Renunciar a la imprecisión de lo abstracto y a la protección de las imágenes sin figuras, cuando se trabaja en un dominio demoníaco, como lo hace Cuixart en la actualidad, es desafiar abiertamente al grupo social. Porque hoy no se admite el sentido profético que puede poseer un arte, y solo la sátira ya gastada por el uso del caricaturista-expresionista, y aun con ciertas reservas, es admitida sin una protesta decidida. Pintar las imágenes-resultados de determinados pensamientos, instintos y acaecimientos psíquicos, hacerlo dentro de un mundo organizado para lo convencional, es plantar una bandera de guerra en medio del mercado, incluso aunque esta guerra —como es lógico— reporte beneficios al agresor.

Los retratos de Antonio Saura

Correo de las Artes , n.º 32, 1961, s. p.

Antonio Saura (Huesca, 1930), con su violencia, ha sido el orientador, en gran parte, de la estética actual de la escuela de Madrid. Pero Saura, en sus imágenes más astrosas, deshechas y aparentemente improvisadas, compensa con una extraordinaria calidad pictórica sus raptos y agresiones. Empezó a pintar en 1947, inclinándose hacia un magicismo de filiación surrealista, muy sobrio e incisivo, residiendo en París entre 1953 y 1955. En ese periodo abandona la figuración y trabaja al *grattage* en contacto con Hantaï. De retorno en España, substituye el color por la lucha bitonal de contrarios —luz y tinieblas, positivo y negativo, aparición y destrucción— y se entrega con furia paroxística a la práctica de un arte en el que la acción lo es casi todo, ocupando la materia el segundo lugar en la jerarquía de la sinergia plástica y la imagen, solo un tercer término que, con mucho de desdén y de represión, expone la actitud del artista ante el mundo exterior. Según sus propias palabras, lo que le interesa «es la materia, convulsionada por una voluntad de acción: el momento de un éxtasis..., la inclusión del gesto enfurecido en un espacio expansivo». Por ello sus formatos aumentan, sus campos espaciales se dilatan y retuercen, sus ritmos se esparcen por las superficies con ritmos entrecortados y angulosos. La «serie» más amplia y generalizada que Saura realiza desde 1955 da lugar a unas imágenes que son como laberintos de entrelazados frenéticos con superposiciones de remolinos en distinto grueso y ancho de trazo, negativos o positivos, descritos con el pincel, su reverso o la espátula, en gestos envolventes, rotos, invasores, retornantes, divergentes, que dejan en el ámbito pictórico una gran estructura, estático-dinámica, que flota como los restos de una súbita explosión. Pero ya en el año citado, Saura sitúa en sus composiciones algunos trazos que podrían permitir cierta identificación figurativa. Y da a la mayor parte de estas obras nombres de mujer. Son cuerpos femeninos destruidos por la oscuridad, la ausencia y el tiempo, pero sobre todo por la síntesis «disonante» de lo continuo-discontinuo, esto es, por nuestra capacidad para lograr y nuestra absoluta incapacidad para poseer. Simbólicamente, el cuerpo queda asimilado a una especie de jaula,

cárcel, laberinto o conjunto de lacerías que reiteran los obsesionantes meandros del arte céltico y vikingo. Mientras Picasso llega a los confines de la abstracción informal por la sucesiva desarticulación de sus figuraciones esquemáticas, Saura alcanza de nuevo la figuración por relativa estructuración representativa de elementos que en sí son libres, no figurativos, informales y violentamente topológicos. Y en esto cumple un proceso, no por velocísimo y personal, menos análogo al de los entrelazados del arte bárbaro a que aludíamos, que llegan a ser utilizados para sugerir cabezas de monstruos, cuerpos de serpientes y dragones, o caretas humanas apenas reconocibles como tales.

Entre 1955 y 1957, algunas de las imágenes de Saura, de la serie citada, aclaran más su composición en la tendencia a sugerir figuraciones. Parecen medias figuras chorreados de muerte, abiertos por dentro, de personajes inauditos, trágicos como esperpentos, manchados de sangre negra, descoyuntados por una prodigiosa fuerza. Esas medias figuras culminan en alucinantes cabezas, en las que los dientes y las cuencas de los ojos establecen los motivos mayores del diseño. De ellas proceden los «retratos», en su mayor parte meras testas agresivas, muchas de las cuales han sido, al parecer, buscadas ya como tales por una línea dominante de contorno, mientras que otras se complacen en un dualismo discordante, por la yuxtaposición de una estructura abstracta y rectangular, con ejes rotos y ambiguos, a ciertos elementos que distribuyen irregularmente por la superficie rasgos violentos y veloces que «significan» dientes, ojos, cejas, o que recuerdan la simetría bilateral de la faz por la intrusión de un eje que parte en dos el espacio, con sugestión de distintas profundidades aparentes. Pero lo importante en estas obras, que Saura ha denominado también «antirretratos» y «antiformas», preocupado acaso por la lógica del antagonismo y por la cosmología y estética que de ella se deducen, no es nunca la construcción figurativa, sino la pasión por «una realidad tremenda» que se percibe en todos y cada uno de los trazos, correspondan a dicha reminiscencia de figuración o a la antifigura que siempre surge yuxtapuesta. Esa pasión es en su esencia de doble signo, como las imágenes que crea, pues si, de un lado, delata la exaltación enfurecida del artista, su protesta ante el hecho existencial, de otro lado explica de qué modo puede él resistir el dolor de cada día, gracias a esas potencias de sublimación que coordinan sus prodigiosos matices, los repentinos degradados,

las mezclas a la vez sapientísimas y salvajes que producen sus tubos de ocres, negros y blancos, en pureza o interacción. En realidad, muchos de estos «retratos», de 1956 al presente, resultan menos figurativos que las estructuras precedentes a base de media figura, pues el reparto instintivamente descompuesto de los «restos» de representación por toda la superficie del campo pictórico crea una autonomía estructural, basada en la intensidad del gesto y en el predominio de la expresión de cada elemento sobre la «construcción» del conjunto. Sostener la unidad de la obra es tarea del contemplador, pues un dinamismo interno de tempo frenético conspira contra esa unidad y mantiene la velocidad de creación de cada rasgo en la imagen petrificada. La tensión, como de fauces hambrientas, es tal vez el carácter de contenido más constante en esta obra, que parece delatar un hambre infinita, un hambre como la del lobo que en las mitologías nórdicas tiene que terminar devorando la creación, disolviendo la corporeidad de todas las formas.

Otra serie de obras de Saura agrupa varios de esos retratos en conjuntos. La tela es dividida previamente en unas cuadrículas regulares, en 8 o 20 compartimientos iguales, por ejemplo. Entonces, en cada uno de esos campos se sitúa una imagen independiente. Lo interesante de la experiencia consiste menos en la variación sobre un tema, que así se logra, que en conseguir un nuevo tipo de integración, pues, al final de la ejecución, la independencia original de cada imagen integrada desaparece para dar lugar a un sentimiento de totalidad, aunque fragmentada y discontinua. Una especie de retablo trágico ha quedado formulado y las muecas que desde sus casillas hacen los «personajes» planteados componen una teoría coherente, aunque la gesticulación que les diera origen haya multiplicado sus posibilidades de metamorfosis y de alejamiento del motivo central. Saura se acerca a lo interior desde lo exterior, pues, aunque su arte sea en realidad, como antes señalábamos, de raíz introvertida y autónoma, habiendo recuperado elementos de figuración desde la *action painting* y no inversamente, su concepto del existir es más pasional, y por lo tanto más externo que meditativo e interior. Pero penetra en las regiones de lo ignoto por su capacidad para crear, mejor que encontrar, las grietas de esa realidad que le aprisiona. Ya hallada una fisura, implanta otra, y otra y otra, hasta que la suma de rompimientos de la exterioridad le permite fluir hacia lo profundo. Este es Saura y así es su pintura de

distorsiones encadenadas, que en los «retratos» renueva la imagen del hombre y por consiguiente su conocimiento.

Reina. Un joven sale de las influencias para llegar a las confluencias

Catálogo. Galería Belarte, Barcelona, 15 de diciembre de 1962

Lo cosido, roto, recosido. Lo que se constituye y crece. Lo que de herida tiene una flor y de flor un mundo dentro del mundo (es decir, el pensamiento). Dar un sonido, elevar la insistencia. Encontrar en lo exterior aquello que responde, recordando lo de dentro. Abrir la herida, darla, divulgarla. Así espera Reina crear un arte. (En el fondo, y en la forma, todos necesitamos a los hombres). ¡Ah! Transformar en estrella la sangre, el grito que nunca será proferido.

Antoni Tàpies y la pintura española actual

Orbis Catholicus. Revista Iberoamericana Internacional , 1962, págs. 28-45

Preliminares

La obra de Antoni Tàpies, nacido en Barcelona en 1923, se desarrolla a partir de 1945 y corresponde cronológicamente al desenvolvimiento de la tendencia pictórica llamada «informalismo», penetra en ella y la hace suya para superarla después. Creemos conveniente, antes de analizar la creación de Tàpies, recordar lo esencial del informalismo. Tendencia surgida contra la frialdad de la abstracción geométrica, procede por destrucción de la técnica habitual, ya exhausta después de varios siglos de existencia, y consigue una intensificación sin precedentes de la realidad pictórica. Las dos corrientes principales que engloban *action painting* y «pintura de materia», en el fondo vienen a significar lo mismo, pues la primera multiplica el espacio interior por medio de un rayado insistente o de chorreados que se ramifican de modo obsesionante, mientras que la segunda intensifica el espacio pictórico por el grueso del empaste, admitiendo efectos de relieve real. Otra nota de la tendencia informal es consecuencia de las anteriores: la deformación profunda de la imagen, que presupone o engendra un espacio topológico. Este arte, en gran medida, implica un rechazo de las cualidades racionales para dar lugar a un abismamiento en lo irracional, en lo telúrico. Su razón de ser supera considerablemente las circunstancias de su aparición y la mera reacción contra la pintura de caballete al uso en 1940. Reactiva las constantes barrocas —como se patentiza especialmente en ciertos pintores cual Appel o De Kooning— y admite las más imprevistas resurrecciones de lo hundido en la noche de los tiempos. Determinadas imágenes de Dubuffet poseen la agresiva tosquedad y la dilacerada tensión de las esculturas del Paleolítico o de los relieves galos.

Profundamente complejo, el informalismo expresa un anhelo de llegar —por otro camino— a la pintura absoluta, que el expresionismo y la abstracción plantearan en sus respectivos momentos históricos, lo cual se comprueba en la obra de Jean Fautrier, sobre todo en las pinturas de grueso empaste iniciadas

hacia 1942. Y, además, y acaso principalmente, la imagen informal obedece a la intención de profundizar en una realidad ignota.

En España, Tàpies es el iniciador de la pintura informal e incluso de una verdadera «no figuración» planteada desde y para la autonomía expresiva de los elementos plásticos. Miró pintó en determinados momentos alguna imagen con grueso de materia, pero sin profundizar ni generalizar el concepto, y sin transformar la técnica, que, de otro lado, nunca le conduce a una verdadera aniquilación del pretexto figurativo, por más que lo esquematice y deforme. La influencia de la obra de Tàpies se ha extendido en vastos círculos, partiendo de diversos momentos de su evolución, pero sobre todo desde las exposiciones de 1954 y 1955, contribuyendo a la orientación de la escuela española actual. Su preferencia por la gama de tierras y grises, la austeridad y el hermetismo de sus composiciones, su predilección por el procedimiento del *grattage* son compartidos hoy por numerosos seguidores, algunos de los cuales han llegado a crear obras interesantes y personales elevándose sobre esos fundamentos.

Pero ¿de dónde partió Antoni Tàpies? Autodidacta en lo esencial, Tàpies partió en primer lugar de sus propias vivencias, de su clarividente aptitud para presentir los caminos esenciales de su tiempo y de su valor para avanzar por ellos cuando eran realmente impracticables, no ya para él, sino para todos. Esa vocación se orientaba, de manera innata (y por razones que no podría explicar sino en la parte menos trascendente un análisis psicológico del artista), hacia el informalismo. Cabe afirmar que, de no haberse producido en Europa y América ese movimiento, Tàpies lo habría creado para su uso personal. La cualidad acaso más secreta y profunda que integra en sus orígenes y en su interioridad el arte de Tàpies es una particular capacidad para valorar y exaltar lo negativo, hasta transformarlo en belleza. En su mismo nombre, las corrientes *no* figurativa e *in* formal, ya señalan esa tendencia hacia la negación, coincidiendo con las más importantes transformaciones de la música del presente: el *a* tonalismo y el *a* tematismo, la destrucción de la tonalidad y la destrucción de la continuidad temática.

Pero así como Arnold Schoenberg, después de haber desarticulado e inutilizado los procedimientos de la música tradicional, experimentó la necesidad de reordenar los elementos, los residuos, podríamos decir, para determinar su sistema, también Tàpies ha

precisado la superación de la fase negativa, aunque, paradójicamente —¡triunfo extraño de su espíritu!—, esa superación la haya conseguido con nuevas y radicales negaciones. Pues si su pintura de materia implicaba la desaparición de la técnica ilusionista, no ya puesta al servicio de la realidad naturalista, sino de una fantasía visionaria (y por ello obedecía a un doble ascetismo dirigido contra el mundo exterior y contra la imaginación pura), sus recientes imágenes signográficas, que monumentalizan símbolos gráficos o reducen improntas tectónicas a lo más simple y fascinante, suponen una victoria sobre la materia, sobre la atracción estricta del abismo ctónico y de las «madres» oscuras que en él habitan, como en el inconsciente y los océanos. La nueva afirmación, en Tàpies, solo se manifiesta por las indicaciones más sutiles, cual las tensiones ascensionales de ciertos ejes, o la aparición de esquemas que en el fondo significan lo mismo, cual el triángulo o la pirámide. Todo ello surgiendo en el seno de un universo que descansa en sí mismo y que se ha alejado de lo fenoménico tanto como las concepciones actuales de la ciencia se han apartado del empirismo directo. En una gran soledad, en el interior de un gran vacío, ha avanzado Tàpies para estructurar las leyes de su creación. Antes de establecer conclusiones y de intentar discernir el sentido de las imágenes más reiteradas o dominantes, hemos de considerar la formación y la evolución del pintor, pues solo comprendiendo de qué modo ha entendido superar o articular sus hallazgos de cada etapa podemos alcanzar la visión global precisa para los juicios que conciernen al significado estético y espiritual, e intentar demostrar en qué dirección se ha producido la superación constante de su arte.

Antecedentes y formación de Tàpies

Es conveniente, para situar la evolución de Tàpies, recordar algo sobre el ambiente en que se desarrolla. Barcelona es una ciudad en la que lo artístico se halla, por decirlo así, sometido a la presión de dos fuerzas estilísticas fundamentales: 1900 y el Medievo. Apenas hay edificios importantes de los siglos XVI -XVIII y en la urbanización cabe decir lo mismo. Los museos cuentan con escasas obras de tal periodo. En cambio, los extraordinarios edificios de Gaudí ejercen una lección perenne de audacia imaginativa y estructural, de íntima fusión de un concepto científico y las más irracionales pulsiones.

Pero no solo este arquitecto imprime carácter a la ciudad, sino también otros de gran talento e incluso sus seguidores secundarios. Numerosas casas de Barcelona ofrecen una decoración exterior basada en la exaltación de la oscura potencia de la línea en relieve, sintetizando una geometría apenas perceptible como tal con la estilización y deformación de esquemas procedentes de la naturaleza, cargados siempre de un *pathos* ambiguo, tan angustioso como lírico, tan próximo al éxtasis como a la exasperación. Mantienen su viva presencia estas numerosas construcciones que parecen muchas veces inspiradas por la antroposofía de Rudolf Steiner, puesto que dan a la piedra las tensiones del músculo y del cartílago, intensificando la hervorosa expresividad de lo que parece inerte y mudo. De otro lado, la escuela pictórica catalana se caracteriza por una continua valoración de la materia y de la factura. Aunque, a partir de 1910 y hasta fechas recientes, ha habido y hay muchos pintores empeñados en asegurar la primacía de una forma neta, figurativa y de contornos seudoclásicos, es evidente que los artistas más profundos, personales y poderosos trabajaron en el sentido inverso. Bastará que citemos a varios, algunos de cuyos nombres son bien conocidos. No debieran sus obras faltar en exposiciones como la de «Las fuentes del siglo xx », pues hay en su técnica y estética grandes premoniciones de los hallazgos y de los problemas que han llevado la pintura de Occidente hacia la estimación preponderante de esos «elementos inferiores» que se considera atrajeron esencialmente a la raza celta y que han resurgido tumultuosos en el informalismo.

En torno a 1900 crearon su obra esos artistas ocultados, mejor que explicados por el epíteto de «modernistas». Nonell, pintor de figuras, redujo estas con frecuencia a una interacción entre espacios flexibles y fluctuantes y series de huellas de pinceladas, con una gama sorda e inventiva, substituyendo el pormenor descriptivo de la forma por la huella factural y rompiendo casi el contraste entre figura y fondo. A Joaquim Mir se debe una exaltación lírica del color y una verdadera destrucción de la continuidad. Componía por puntos situados en espacios ondulantes, a veces dentro de una suma austeridad cromática, en grises o tierra. Otros dos pintores, Pidelaserra y Raurich, fragmentaron la imagen, la redujeron a un mínimo, por ejemplo la fachada de una casa o el extremo de una punta rocosa. Con grueso empaste trabajaron en relieve sus óleos densos y atormentados, llevando el color a un registro remotamente

relacionado con el natural. Este arte se prolongó durante lustros y de él puede decirse que surge la alegre y fulgurante semiabstracción de Miró. La pintura de Miró, que ha ejercido una influencia escasa en el panorama general del arte hispánico, en lo cuantitativo, pero que ha contribuido de modo decisivo a la génesis de lo mejor del arte catalán actual, hubo de estar presente en la conciencia estética de Tàpies, si no en los primeros momentos, cuando su creación procedía por oscuros y luminosos tanteos totalmente intuitivos, sí en los que siguieron a esos primeros meses, o años, de búsqueda en la soledad original. Miró aportó sobre todo un sentido de la libertad disciplinada, no tan dirigida por el anhelo de regir en todo momento las corrientes nuevas del arte europeo, como es el caso de Picasso, sino surgiendo de una necesidad interior, aquella necesidad interior que invocara repetidas veces Kandinski para justificar su revolución trascendental, de 1910. Miró era, además, el artista hispánico que más se había acercado a la imagen no figurativa, y no por la vía de una fría especulación intelectual, poco concorde con el genio de lo español, sino, contrariamente, por la cálida exaltación que el surrealismo supo inclinar hacia una liberación sublimadora del instinto, es decir, estética y no reducida al nivel de lo vital.

Pero hemos aludido también a la tutela espiritual que el arte de la Edad Media ejerce en Barcelona. Aquí nos referimos menos a las construcciones, con todo y existir varias de gran calidad, en las que ha sido advertida una tendencia constante a la amplitud espacial y a la sobrevaloración estética de la extensión, asociada a la textura del material, casi en ecuación con lo estructural-ornamental, que a las obras pictóricas, pues, como es sabido, el Museo de Arte de Cataluña encierra un conjunto de pinturas medievales realmente extraordinario. En especial las pinturas murales del periodo románico, arrancadas de su originario emplazamiento y trasladadas a lienzo, pero de modo que conservan su «piel» textural alusiva al muro, han podido ejercer una influencia poderosa sobre la sensibilidad de Tàpies, no tanto en sus primeras etapas cuanto a partir del momento, dentro de la década de 1950-1960, en que su conciencia creadora se fortifica. Hemos de aludir también al interés constante manifestado por Tàpies hacia la música. Muchas de sus obras, de periodo reciente, parecen transcripciones a lo espacial de conflictos acústicos.

La evolución

Tàpies inició su obra en un periodo decadente. Los nueve primeros años después de la guerra de España, en Barcelona, habían presenciado un grave retroceso artístico, motivado por una reacción hacia las modalidades académicas y convencionales; aunando dispersas actitudes de vanguardia y para contrarrestar este declive, se organizó en otoño de 1948 el Primer Salón de Octubre, que debía repetirse anualmente durante unos años. En esa exposición aparecieron por vez primera obras de Tàpies, cual un *collage* verde grisáceo con cruces negras y papeles pequeños pegados solo en parte, y de temblorosas calidades. La imagen recordaba por su composición ciertas insculturas o grabados de los últimos tiempos de la Edad de Piedra, pero el color y la adición del papel la trasladaba de pronto y para siempre a las regiones de lo ignoto. Tàpies en ese momento llevaba ya varios años de trabajo en la obscuridad. Datan de 1945 sus primeras obras características, que transcurren por las vías paralelas de la pintura y del *collage* , tan pronto no figurativas como planteando con un sentido casi místico, aunque a la vez grotesco y expresionista, imágenes arquetípicas del hombre. Tàpies se sintió intuitivamente inclinado hacia la materia y hacia los gruesos empastes que permiten un labrado casi de relieve. Ya en esas obras iniciales se advierte una de las condiciones dominantes de su arte: la intensa mentalización de la superficie. Parece que, así como los fondos tienen la propiedad de reflejar las ondas acústicas, pueden ciertas preparaciones de materia sensibilizada acuñar con una indescriptible finura las vibraciones de la emoción.

No vamos a hacer aquí un inventario de la obra de Tàpies, pues ello sería imposible, sino a sintetizar los aspectos esenciales de cada etapa, y a la vez a precisar el ámbito de estas. La creación espontáneamente informalista de los inicios de Tàpies, caracterizada por la densidad de la materia, el uso normal del *grattage* , la reducción de la gama de color a grises y tierras, aunque admitiendo la inserción de matices en intenso contraste, siempre como «mensajeros» de un más allá de la plástica y del conocimiento, comprende los años 1945 a 1948.

Tàpies encuentra el espacio topológico sin proponérselo, seguramente menos por atención a unos efectos que por negación espontánea de otros. En sus cuadros primeros no hay ángulos rectos, perspectiva, criterio ilusionista, ni representación propiamente dicha. Hay una materia elaborada, rica en ritmos

curvos irregulares. La línea presenta ya ese carácter quebradizo que distinguirá en gran parte el dibujo del pintor. Estos efectos lineales resultan particularmente claros en los *collages* obtenidos por medio de hilos blancos, negros o de colores, pegados sobre fondos de cartulina, fondos que pueden aparecer trabajados a la pluma, manchados a la acuarela o simplemente teñidos con una tinta plana. Los hilos se distribuyen en remolinos enlazados, sin tensión aparente, como al azar, pero suelen ya contrastar unas zonas intensas cuantitativamente con otras ligeras, de amplia curva libre, obedeciendo a aquella ley del equilibrio entre frecuencia y extensión (proporcionalmente inversas) que Toch estudió en música, a propósito de la melodía. Estos *collages* alcanzaron desenvolvimiento al darles cierta posibilidad dialéctica, contraponiendo a los hilos papeles de diario, papel de plata, o rastros de puntos en relieve por medio de óleo chorreado directamente con el tubo. Alguna de estas obras posee carácter tridimensional; formulándose por superposición de capas de hilos, en tensiones diversas, contra un fondo que puede ser violeta. Durante 1946, dedicose Tàpies particularmente a este tipo de obras. Las pinturas de la misma etapa consistían en imágenes muy simples, de rostros o medias figuras humanas, ejecutados con una mezcla de óleo y tierra fina. Marrón matizado de reflejos tornasolados, ocre amarillento y blanco sucio son colores frecuentes. La deformación es extrema y si algunas imágenes parecen trazadas con el extremo de un bastón en el barro, otras están tan trabajadas que parecen un bordado al óleo. Hay obras, asombrosamente audaces, que se limitan a una presentación de efectos en relieve, contraponiendo largas pinceladas que dejan un rastro muy fino de materia a otras aplastadas y manchadas o a rastros sin relieve.

Pueden adscribirse al símbolo tradicional del laberinto muchas de las imágenes tapianas de ese periodo; también asociadas a los ovillos informes del primer arte rupestre y a las llamadas «melodías visuales» que distinguen el más primario arte infantil. Pero también hay composiciones de tema más complejo, como un bellísimo *collage* blanco y rosa sobre cartón que muestra un árbol de esparto sobre una mancha oscura de óleo. En 1947, Tàpies perfecciona su técnica mediante efectos exactos a los del esgrafiado mural. Pinta el soporte con una tinta plana que deja secar. Superpone un grueso empaste de otro color y luego traza por *grattage* la composición incidiendo hasta descubrir la zona de fondo, no solo en profundos

rastros lineales, sino por arrancamiento de ciertas zonas. Una *Composición* , de ese año, que se expuso en el Primer Salón de Octubre, de 1948, muestra dos «personajes» semejantes a los de los grafitis callejeros, en color siena amarillento. La capa que ha sido arrancada para determinar el dibujo, de máximo esquemático, es verde bronce con manchas violetas (recordemos que el verde y el violeta son «los colores del abismo» para Edgar Poe) y sobre ella se obtienen otras manchas negras, más fluctuantes, por efectos de fuego. Pero la penetración intuitiva de Tàpies en el universo informal, como carente de intencionalidad, había de confundirse, durante cierto periodo, con otras aspiraciones estéticas. Puede decirse que la facultad visionaria del artista, que su capacidad para la invención iconográfica o, si se quiere, para el «descenso a los infiernos» de un inconsciente colectivo que podrá ser problemático, pero que posee su universo de figuras y de formas, le arrebataron por cierto tiempo —los años 1949 a 1952— del interés por la materia, para inclinarle al análisis de los motivos lineales, de los efectos de color-luz y del espacio dinámico. Al aumentar su iconografía y la complicación de las composiciones, Tàpies tiene que disminuir el grueso de sus empastes, y la intensidad de su primera técnica cede el paso a una sutileza demoníaca. Los espacios se extienden y los formatos deben ampliarse para permitir la expansión, muy frecuente en las obras de esos años, de fondos que semejan cortinas de humo coloreado, con matices ocres, oxidados, amarillentos y rojizos, o grises. Estructuras que casi nunca se apoyan en el suelo (si lo hacen, este posee una irreal calidad de arena submarina, desmaterializada) se dibujan por sutil *grattage* en medio de los espacios movedizos. Aparecen redes, dameros, triángulos, signos y caligrafías herméticas que, en ocasiones, se dirían trazados por el mismo humo oscuro de los fondos. El claroscuro substituye al grueso empaste en la sensación de profundidad. Los recursos de la técnica ilusionista, sin jamás establecer un sentido naturalista en el conjunto de la imagen, pueden intensificar una textura representada, hasta superar lo real. Esto sucede sobre todo en la figura de formas que parecen corresponder a la flora de otros planetas, o que determinan rastros y filamentos de calidad mineral, bajo luces frías y rechinantes. En este periodo, Tàpies necesita vivir una conciencia estética a la altura de su capacidad creadora y, como une de modo indisoluble su obra a su conocimiento, permite que ciertos estratos de la aventura

contemporánea que va corroborando y analizando se reflejen con variable claridad en algún aspecto de sus imágenes. Hay una aproximación a Klee y a Ernst, pero sobre todo hay una suerte de «digestión» de la influencia de Miró, con todo lo que esta arrastra de modernismo catalán y de ritmos de Gaudí.

Pero Tàpies, a la vez que trabaja dentro de esa temática influida por los grabados de los libros de magia y del surrealismo, no deja nunca de producir obras que señalan la persistencia de una corriente más profunda en su interior, la cual se mantiene fiel a los problemas estrictamente plásticos, aunque impregnándolos siempre de un cierto sentimiento onírico, de una poesía nihilista y de ciertas cualidades, que pudiéramos llamar magnéticas, que pueden relacionarse con la exquisita sensibilidad que un Malévich mostrara hacia las puras relaciones de formas, ritmos y ejes, en un espacio despojado y abstracto. Las imágenes más importantes de Tàpies, correspondientes a los años que comentamos, sintetizan el claroscuro ilusionista, la abstracción no figurativa y una tendencia subyacente a la construcción, es decir, a la integración de esquemas elementales, casi geométricos, dentro de las nebulosidades musicales de los conjuntos. Una pintura de 1950, por ejemplo, exclusivamente blanca y gris, se forma por la reunión de una serie de ejes ortogonales que no llegan nunca a definirse por entero, ya que separan zonas de diversas densidades y luminosidad aparente. Es como si en una masa de humo se intentaran establecer compartimientos. Esta síntesis de informalismo y de tectonicismo, que se halla en este periodo al margen del grueso empaste material, no deja de ser premonitoria de la consecución esencial del artista, ambivalente por naturaleza, pero a pesar de ello, o por lo mismo, secretamente empeñado en conseguir una convergencia de los opuestos, en la que la pugna simbólica de la luz y las tinieblas, pero sobre todo de lo estático y lo dinámico, de lo que permanece fijo y de lo que fluye, tendría una realización verdadera y suprema.

Otras obras de ese año y del siguiente muestran un desarrollo de dicho concepto de diversos modos. La pintura que lleva el extraño título catalán de *Bodegó de Sirefala* , y que pertenece a la colección del artista, define en un espacio nebuloso una especie de mesa inmaterial, de luz y de sombra, sobre la que se apoyan tres formas geométricas creadas por igual procedimiento. Un rayo de luz las ilumina, procediendo de la zona superior y determinando un triángulo de ligera penumbra sobre la oscuridad del fondo. Otra

pintura muestra superposiciones de bandas quebradas en ángulo, como esquemas de frontones, igualmente nebulosos y en contraste con humaredas que se esparcen desde la zona interior. Se advierte en estas obras la dialéctica de los dos principios contrapuestos, de la formación y la disolución, determinando espacios muy despojados, pero que, en esa etapa, vivificaba el artista por medio de la indecisión fluctuante, que permitía una gama de calidades, registro tan apto para reflejar la sensibilidad cual la gama de colores o la de texturas de relieve material. En 1952, pero sobre todo en 1953, se produce el predominio total de estas imágenes sin figuración, a la vez que se desenvuelve otro procedimiento para activar las zonas del espacio. Redes muy espesas de líneas finísimas recorren las composiciones, bien según ejes horizontales paralelos que parecen brotar de una fuente situada en el interior de la obra, es decir, detrás de la tela del soporte. Tintas planas grises, carmines, azules o negras son intervenidas de ese modo, en contraste frecuente con manchas y formas recortadas concebidas todavía dentro del sistema del color-luz. En 1953 las obras de este tipo se exacerban y las redes lineales adquieren un dinamismo dramático. Pronto Tàpies elimina partes enteras de la estructura y deja que solo persistan, contra un fondo que puede ser gris pétreo, varios filamentos, que tanto recuerdan sus *collages* de hilos y sus espacios topológicos de los inicios como anticipan sus visiones más informales, del periodo de madurez.

En ese momento, que podemos situar entre los años 1952 y 1955, la pintura española seguía por cauces más bien conformistas. El espíritu Dau al Set había ejercido alguna influencia en Barcelona, e incluso en Madrid, fuera del radio de su grupo, pero tampoco se concebía ya su actitud como la salvación de una plástica de *juste milieu* . Alguna esporádica penetración en la abstracción geométrica o rítmico-cromática carecía de valores inventivos y poder para transformar el cauce del arte hispánico. Este se centraba en Barcelona y Madrid. Los pintores figurativos se dividían en dos corrientes principales: la de quienes habían aprendido algo, o mucho, del esquematismo de Picasso y del color de los *fauves* , o de Miró, y la de los que todavía defendían posiciones impresionistas, expresionistas o francamente académicas. Es necesario recordar esto a causa de que, a partir de 1955-1956, se produjo en todo el horizonte hispánico una gran transformación, que no eliminó —obvio es decirlo— el arte figurativo, pero que situó junto a él y por

encima de él, otra trayectoria vigorosa, particularmente viva por ser expresión de una decidida voluntad de incorporación a las corrientes internacionales de la segunda posguerra, en especial de la *action painting* y del informalismo «de materia». La influencia de Miró, en cuanto a sus formas y esquemas semiabstractos, no había tenido nunca una gran amplitud, pero, en cambio, tuvo la virtud de ejercerse sobre los artistas destinados a dirigir el cambio a que nos referimos, en particular, sobre Antoni Tàpies, guía en esa empresa. Puede admitirse también la influencia de Miró sobre artistas, no ya catalanes, como August Puig, sino sobre otros, como el canario Millares, que tras una etapa de «pictografías» relacionadas con el esquematismo del periodo final del Paleolítico, el llamado «arte levantino español», habían de incorporarse a la tendencia informal y a la renovación de la imagen por la técnica. Pero, de todos modos, la influencia de Miró, como la misma obra de este gran pintor, permanecía al margen de lo nuevo por hallarse enclavada en la estética de los años 1925-1940, tan distinta de la que ahora prevalece arrancando de Fautrier, Dubuffet, Mathieu, Pollock, Wols y Tàpies. El intenso y profundo periodo experimental de este último, correspondiente a los años 1953-1954, es el antecedente directo de la gran expansión informalista dentro del arte español, que no solo afecta a los dos grandes centros creadores antes citados, sino que presenta focos en otras ciudades, principalmente en Valencia.

La obra de madurez

La fase inicial de esta segunda y definitiva inmersión de Tàpies en la pintura «de materia» consiste en la recuperación de la técnica de óleo mezclado con un aglutinante destinado a conferirle densidad. Pero, en 1953, en lugar de las tierras usadas en 1945-1948, Tàpies utiliza polvo de mármol. Una corta etapa precede a dicha recuperación y se caracteriza por el empleo de óleo puro, aunque en capas espesas, tratadas mediante aplicación de trepas y mallas, que, una vez arrancadas, dejan improntas en la materia. Ritmos dilacerados, esquemas fusiformes y desgarramientos contrastan con una textura, nunca regular, que resulta de la impresión de tejidos de trama muy ancha deshilachados. Algunas imágenes son monocromas, de ardiente intensidad, en un verde furioso o en un

rojo de sangre. No hay formas cerradas unitarias ni regulares en los campos pictóricos, sino estructuras que se derraman ramificándose y descomponiendo el espacio en áreas de ritmos entrecortados. La introducción en un universo expresivo autónomo es absoluta y el sentido laberíntico de las primeras pinturas y *collages* se intensifica aquí hasta el paroxismo. Lo milagroso en Tàpies es que, dentro de un clima exasperado como el de estas telas, logra siempre una emoción peculiar, hecha de un oscuro trasfondo religioso en el que lo airado se sublima, así como de auténtica belleza. A fines de 1953 incrementa los formatos, y con la introducción del polvo de mármol en el óleo llega a un concepto que sintetiza el mural y la pintura de caballete, lo estrictamente pictórico y las posibilidades del relieve. Los efectos de color-luz desaparecen progresivamente, aunque se mantienen contrastes tonales como el de la gran pintura negra con rayados amarillos interrumpidos por una estructura que parece una reja tratada como sombra. El informalismo será experimentado por Tàpies con plena conciencia, a partir de este momento, como un abismamiento en las potencias caóticas de la creación, regresión o pausa en el desarrollo de esta, origen y fin —pudiera creerse—, pero, mejor, mera proyección transitoria de un sentimiento angustiado ante el conflicto del objeto con el tiempo. Tàpies pinta desde entonces muchas imágenes que el contemplador confundirá con «muros», confundirá en lo estético, pero no en lo psicológico, pues, en verdad, mucho de «muro de lamentaciones» hay en esas pinturas máximamente informales de Tàpies, que presentan huellas que son como zarpazos o arañazos, como esas marcas que no se sabe si fueron hechas por la mano humana o por la garra del oso, de las cavernas primigenias; sus muros llegarán a la luminosidad del mihrab.

Pero también a partir de ese momento, en la misma medida que Tàpies se entregue a las potencias numinosas de lo oscuro, luchará contra ellas, con la esperanza de una superación que no le será negada. Su evolución, entre fines de 1953 y el presente, se produce en el sentido de una afirmación progresiva de ciertos elementos racionales o, mejor, espirituales, sobre lo instintivo. El color será objeto de una atención casi sobrehumana, lo mismo que el dibujo. Tàpies, que aceptó en un instante la aportación empírica del gesto motor, irá avanzando hacia un arte intuitivo y visionario, en el que las imágenes han sido contempladas antes de ser hechas, aunque la ejecución puede modificarlas en pequeña o en gran parte. Y en él,

como en otros artistas del presente, se cumplirá la profecía que Gustave Moreau escribiera en su *Diario íntimo* : «Nos dirigimos hacia un arte que expresa el pensamiento por medio de la línea», es decir, por medio del puro elemento plástico. Por ello, factores tectónicos, constructivos, y factores signográficos e ideoplásticos, irán substituyendo o sobreponiéndose a las imágenes más radicalmente convulsas, directas, dramáticas y exacerbadas. El sentimiento de rechazo del mundo exterior será mantenido, sin embargo, pero en lugar de expresarse por la abrupta aglomeración de marañas informales, lo será por incisivos signos claros y caracterizados.

Durante 1954, Tàpies realiza obras en las que predominan los remolinos lineales, con frecuencia sutiles todavía. Pero los fondos ya inician ciertos desdoblamientos y en ellos se definen rectángulos de contorno más o menos irregular, que parecen dotados de un movimiento a tempo lento. Las estructuras surgen como tensiones y los conjuntos se organizan como «campos de fuerza» en los que toda la composición aparece en función de algo interior y emergente. Las imágenes suelen mostrar una textura bastante generalizada y, cuando se contraponen zonas muy trabajadas a otras lisas, estos contrastes resultan acaso de un transitorio equilibrio mejor que de una meditada escisión. Hay más tendencia a unificar el campo de fuerzas que a distribuir en grupos sus tensiones. La evolución inmediata de Tàpies se dirigirá precisamente a exacerbar tales contrastes, aunque durante mucho tiempo no deje de realizar obras basadas en una disolución general y en una actividad lineal o estructural con elementos que podrían parecer creados por el azar. Con todo, la calidad de la materia, la originalidad del color, nunca directo sino profundamente pensado y complejo, destruyen el carácter empírico que pudiese poseer tal o cual obra de ese momento.

En 1955, se celebra en Barcelona la exposición de la III Bienal Hispanoamericana. Pintores que hoy figuran en primera línea del informalismo español presentan aún obras abstractas, creadas por un procedimiento que puede poseer un matiz original, pero que todavía corresponde a la estética anterior a la actual. Y aún estos pintores son escasos, en medio de la multitud de cultivadores de la figuración ante o pospicassiana. Antoni Tàpies exhibe —únicos— tres grandes lienzos de grueso empaste, cuya materia sorda y arañada origina protestas y suscita una incomprensión general, por parte de la crítica y el público. Obtiene, sin embargo, un premio

concedido por Colombia, nuncio de los futuros galardones que obtendrá en 1958: el premio David Bright, en la Bienal de Venecia; y el Primer Premio Carnegie, del Instituto de este nombre, de Pittsburgh.

Ya en 1955, Tàpies establece composiciones —más bien raras en este año, pero cultivadas a ritmo progresivo desde el siguiente— de una gran claridad estructural, basadas en la neta contraposición de zonas tratadas de modo muy distinto en lo textural. Así, una pintura partida horizontalmente en dos campos, negro y liso, como una tinta plana el superior; ocre amarillento y arenoso el inferior. Otras particiones son asimétricas y contraponen áreas muy excitadas texturalmente a otras en las que toda virulencia desaparece, surgiendo a lo más espacios orientados, y que se dirían animados por una oscura, lenta e interior intención de deslizamiento. Texturas casi lisas, pero en gran relieve, recorridas por estrías o franjas paralelas, en movimiento recto u ondulado, son relativamente frecuentes en 1956. También de este año es una pintura gris, de formato vertical, ocupada casi en su totalidad por un rectángulo en relieve en cuya parte inferior se aloja un disco, destacado solo por la textura y ligeras variaciones tonales, e intensificado por perforaciones. Serán frecuentes en Tàpies, desde este momento, composiciones más simples todavía, que parecen la impronta, sobre lacre o ceniza caliente, de puertas o ventanas. Emerson dijo una vez: «Todo muro es una puerta». Parece como si Tàpies hubiese invertido el aforismo, en su sentimiento del mundo, y sus obras afirmasen: «Toda puerta es un muro». Un efecto de impenetrabilidad, que es hermetismo conceptual, pero también rechazo físico, prevalece en sus imágenes, cuya estructura podrá asemejarse a la de cofres, frontales de altar medievales, arcas de caudales, dinteles egipcios de puertas falsas, etcétera, pero siempre mostrará un radical apartamiento. Sin embargo, constantemente actúa una voluntad de compensación, explicable también como ambivalencia, pues si de un lado Tàpies determina la imagen de modo que resulte lo más negativa posible, sea por el testimonio de la estela, sea por la obstrucción obstinada, de otro lado pone toda su capacidad de artista en seducir al contemplador. Perfecciona su técnica en varias ocasiones, substituyendo el óleo por el látex en 1954; tiñendo empastes neutros y espolvoreando pigmentos desde 1958, buscando los matices más densos y raros, violentos como un grito, valorados cual en la *Klangfarbenmelodie* de los compositores

atonales, penetrantes como un perfume, aunque en apariencia sean ascéticos y contenidos. Esta ambivalencia llevará a Tàpies a multiplicar las imágenes que expresan síntesis de contrarios y que por ello superponen incisiones, trazos y signos de negación, o arrancamientos y procesos destructivos, a esquemas tectónicos, o, más característicamente aún, le inducirá a crear muchas composiciones basadas, no en la simetría bilateral, sino en la antisimetría y en la duplicación irracional de un elemento, circulo, óvalo, rectángulo, etc. Todo ello, sin embargo, siempre, dentro del concepto monumental, pesante, sobrecogedor. La voluntad de perennidad de Tàpies parece haberse expresado, muy directamente, por el grosor de la materia y la aplastante sensación de poder. La ley física que determina la relación entre la inercia y la masa parece regir todas sus obras, cuya multiplicidad de imágenes y de expresividades enmascara o varía un tema esencial: el de la afirmación de la propia obra, como imagen del artista y del hombre, como testimonio de lo real en sí, en su agotadora lucha con la vida y la muerte, como diversos aspectos de un hecho único. Esta idea central y dominante es la que ha llevado a Tàpies a superar el informalismo, en el fondo, reducción a un determinado modo de entender el espacio y la forma o la antiforma. A superarlo, pero no a negarlo, puesto que, trascendiendo sus límites y sus limitaciones, no ha abandonado lo que en suma constituye su más honda justificación: la metamorfosis de la técnica. Así, mantiene el concepto de obra como elaboración presentativa, no como representación, sea de una montaña o de un triángulo, y acentúa el carácter del procedimiento idóneo para conseguir lo que la *Gestalttheorie* considera como «formas mejores» de un orden dado: el *grattage* , la inscultura, el esgrafiado. Pero, desde 1958, lleva la simplificación tectónica a sus extremos más imprevisibles, regularizando la textura, que llega a ser lisa aunque de perceptible grano, cual la de un revoque, y constriñe la composición al trazado de una simple línea —de un surco, mejor— que divide el espacio en dos zonas iguales, horizontal o verticalmente. No abandona las imágenes convulsivas y propiamente informales, pero introduce en su arte con primacía estética las conjunciones estructurales que denotan una actitud espiritual distinta de la que le empujara a las aglomeraciones instintivas y patéticas de rayas y desordenadas incisiones.

Llegan incluso a reiterarse en su obra símbolos tradicionales como

los numéricos, la cruz, la pirámide o la escalera. La discontinuidad, que plasma sobre todo por series de huellas o de arrancamientos que nunca llegan a la perforación del soporte, le permite dar un relieve al factor cuantitativo. Predominan las series de cuatro y cinco elementos. El cuatro, símbolo de la tierra y del orden racional, es con gran frecuencia desarrollado en los cuadros recientes de Tàpies, bien en forma de cuadrado, bien de agrupaciones de cuatro elementos, que a su vez pueden ser pequeños cuadrados, incididos en masa o en contorno lineal. No puede decirse que estas imágenes, cuya claridad arquetípica es sin duda mayor que la de las precedentes, posean más capacidad de fascinación que aquellas, pues, no lo olvidemos, en Tàpies, como en todo verdadero artista, lo iconográfico es secundario, frente a los hechos plásticos en sí. Pero también es erróneo menospreciar la temática, sobre todo en el seno de un arte como el de la no figuración que, al imponer el apartamiento de las visiones de lo exterior, implica una invención, una proyección mental por parte del artista también en este dominio. No pueden separarse, más que en el acto artificial del análisis, tema y procedimiento, materia y forma, mundo de imágenes y mundo de colores y ritmos lineales. Tanto es así que, en sus obras realizadas desde 1958-1959, la calidad de la materia de Tàpies, el sentido con que realiza la textura, e incluso el sentimiento que imprime al color varían para servir mejor al tipo de imagen que ahora corresponde a su sentimiento del mundo. A la actitud de protesta, a la reducción a los poderes irracionales y a la entrega sorda a lo telúrico, ha sucedido una esperanza, aún no claramente luminosa si se quiere, una fe en el principio opuesto al de la materia. Aunque el pensamiento de un Teilhard de Chardin, con lo que tiene de sintetizador, pueda dominar en el ámbito intelectual del presente, o seducir al menos, la obra de Tàpies nos invita a preguntarnos por la aparición pura del espíritu solitario, flotando en los abismos como el águila de Júpiter en el cielo. ¿No hay detrás de esos muros y de esas falsas puertas, detrás de esas cicatrices un pensamiento anterior, interior a la materia?

La pintura española actual

Es evidente que en los últimos dos lustros se gestaba la aspiración, cada vez más incontenible, de los artistas jóvenes hispánicos a

romper las contenciones tradicionales o las ligaduras de los conceptos de *juste milieu* que pudieron ser interpretados un día como «tercera fuerza» (síntesis de vanguardismo y figuración académica). Pero lo cierto es que si trabajaban en direcciones audaces e innovadoras lo hacían en la oscuridad de sus talleres. Por ello, como decíamos, la obra de Tàpies, presentada en la III Bienal Hispanoamericana, de 1955, celebrada en Barcelona, causó tal sensación, mezcla de asombro, admiración y pavor. Luego, muchos artistas, influidos acaso por Tàpies o estimulados por su triunfo y por su resolución, han ido exhibiendo obras que pudieron ser, a lo más, experimentos esporádicos, pero que no constituían por lo común un avance sistemático dentro de los cauces renovadores. En cambio, Saura, a su regreso de París y por esas mismas fechas, iniciaba su periodo de expresionismo abstracto que había de convertirle en uno de los guías de las generaciones más recientes de pintores, sobre todo desde la constitución del grupo El Paso, en 1957, en Madrid. Una exposición de artistas de diversas naciones, celebrada en 1957, en Barcelona y Madrid, pudo mostrar las obras variadas y logradísimas de los pintores más importantes de la nueva estética; con el título de «Un art autre» fue presentada por Michel Tapié. Desde 1956 proliferaba ya este arte en España, no solo en Madrid y Barcelona, sino en Valencia, extendiéndose luego a Santander, Cuenca y otras ciudades. Premios internacionales eran concedidos a pintores españoles, y las revistas más importantes de arte actual: *Cimaise* , *Das Kunstwerk* , *Art d'aujourd'hui* , etc., consagraban artículos a la nueva pintura española, sobresaliendo entre dichos textos el publicado en *L'Œil* por Françoise Choay.

Desde la Bienal de Venecia de 1958 el triunfo del informalismo hispánico, tanto en la *action painting* como en la pintura «de materia», quedaba ratificado, y se celebraban exposiciones colectivas de este arte en las principales capitales de Europa y América despertando un interés que no ha cesado de incrementarse y dando motivo a una literatura crítica y hermenéutica especializada. Pintores que habían seguido una trayectoria independiente, apartada del gran movimiento de la pintura española iniciada por Tàpies en 1953-1955, se incorporaban progresivamente, pudiendo hablarse de un verdadero cambio del horizonte estético nacional. Resulta evidente que la posición de la abstracción geométrica, aun careciendo de la fuerza y profundidad del informalismo, ha podido desenvolverse paralelamente, pero no

es menos cierto que su acción más verídica e intensa solo comienza cuando el arte profundamente patético de la «dinamización de la materia» se expansiona vencedoramente.

En los últimos años, en especial desde 1959, se advierte una cierta evolución hacia posiciones de relativa convergencia, pero sobre todo una corriente que limita la abrupta voluptuosidad del informalismo más directo en beneficio de un arte signográfico o espacial, asimismo conducido en gran parte por Tàpies, de cuya obra hemos citado hitos importantes para el establecimiento de esa trayectoria en España. En el momento actual, sigue en pleno avance hacia el futuro la actividad de estas escuelas, que implican la reactivación del pictoricismo hispano y que, evidentemente, muestran con frecuencia, junto a lo más revolucionario y sorprendente, la acción callada de ciertos factores «de fondo» correspondientes al genio racial. La austeridad, la contención cromática, la tristeza incluso, que dominan en la pintura española, neutralizadas por una altanera dignidad, por una grandeza que a veces no repudia el elemento mágico, aparecen de continuo en las imágenes de Tàpies y de otros pintores, muchos de los cuales trabajan dentro de premisas originales, aunque, probablemente, no todos ellos lleguen a convertir esas tensiones y realidades dinámicas en la grande y serena obra que es patrimonio de unos cuantos, en cada país y en cada centuria, pues por algo fue dicho que «muchos son los llamados y pocos los escogidos».

Figura de Guinovart

Revista Europa , n.º 500, enero de 1963, s. p.

Hay en la persona de Josep Guinovart, como en su obra, una suerte de oscuridad, de tiniebla cálida, en modo alguno negativa. Sin embargo, hacia 1949-1950, en los años de los primeros Salones de Octubre y del grupo Dau al Set, Guinovart pintó una *Primera Comunión* de una tristeza infinita. Creemos que no llegó a ese sentimiento por afinidad natural, sino despertándolo por los sutiles procedimientos de la estética. Blancos de encaje pero también de féretro, líneas quebradizas, formas a la vez expresionistas e ingenuas, realistas y transfiguradas por la poesía. ¿Evolución en Guinovart? Desde luego, simple y compleja al mismo tiempo. Pero, por encima de ella, unas constantes ligando por el temperamento y el concepto todo un mundo de creación. Guinovart, de los pintores contemporáneos catalanes, es el que más se aproxima a la tónica general de lo hispánico. Los viajes por la meseta fueron importantes para Guinovart, tanto como la lectura de García Lorca, muchas de cuyas imágenes parecen regir parte de su periodo iconográfico, que se extiende durante casi toda la década de 1950. Hombres, mujeres, útiles de trabajo, casas y paisajes bajo la luna, saturados de luz nocturna, muy reales en la presencia, irreales por el color, servían ya de motivo al pintor para un análisis del espacio y de la conexión entre la forma regular y la irregular. Los rayados intensos de sus dibujos del mismo periodo son otro aspecto de este análisis. Cuanto haya tenido de oculto ha podido deberse menos a razones estrictamente artísticas, que al temperamento del pintor, propenso a ocultaciones, «nocturno» en su iconografía y en el modo de conducir su aventura existencial. Pero Guinovart, próximo también en esto a las escuelas no catalanas, no utiliza los recursos gráficos de la magia. A diferencia del sector más convencido de la identidad de ciertos procedimientos pictóricos y de determinadas —aún no conscientes— operaciones del espíritu, Guinovart no busca el grafismo, el signo cabalístico, la identificación del espacio con fuerzas telúricas. Pero, en la medida en que no es mágico, intenta la humanización más intensa de la plástica. Por su negativa a los mundos del sortilegio y del talismán, se aparta ya en sus primeros tiempos de la estética Dau al Set. Pero también es un lógico y por ello no le interesa la abstracción. Directo y sincero, polemiza contra

esta tendencia, viendo todavía en ella un sistema estrictamente intelectual de simbolizar la vivencia artística. Sin embargo, lo que en la frialdad geométrica le rechaza, le atraerá en el informalismo. Pues sin ser barroco, Guinovart valora la materia, la verdad de las incorporaciones que se producen en el *collage* , la metamorfosis de un cuadro en un conjunto de formas cargadas de sentido.

De sentido humano, tanto es así que su obra, cuando se produce ya en la vía de la experimentación espontánea, le lleva a un trabajo continuo de búsqueda de materiales, regido, como principio unitario, por un dualismo de lo positivo-negativo que tiene menos valor metafísico que plástico, sensorial, sensual incluso. Guinovart agujerea sus soportes y rasga sus telas, para doblar y pegar las largas tiras desgarradas, como hace con el papel en obras de esa materia. Pero no busca una transmisión mística, una formulación de espacios mágicos defendidos por círculos o cerrados por aspas. Modela por encima de todo, produciendo siempre efectos que establecen un contacto profundo entre la pintura y la escultura. Esto se advierte sobre todo en las obras producidas desde 1959, en las que leños quemados o pintados presentan esas superficies pulidas y animadas por curvaturas libres y variables que recuerdan la erosión en las arenas blandas. Hay un dramatismo en la obra de Guinovart, pero es el sencillo dramatismo de la vida y de la realidad. El pintor no intenta las transmutaciones supremas ni se siente acaso agitado por preocupaciones que se acuñan en magia (cuando no en religión). Es posible que en esta determinación de su arte desempeñe un papel fundamental el carácter del pintor, su convicción de que la poesía no le abandona, aunque trabaje en el mundo de lo tangible y aunque trabaje por acentuar los rasgos de ese mundo. El interés de Guinovart por la lírica, que se manifiesta en sus recientes ilustraciones a la obra poética de Salvat-Papasseit, es tan importante para definir su modalidad de acción como su rechazo de la magia (en distintas formas: Miró, Tàpies, Cuixart) y como su aproximación al complejo hispánico hecho de fatalismos arábigos, no por tópicos menos verdaderos, de inmensas superficies calcinadas, de ciertas luminosidades lunares y astrales, de cierto elementalismo del pan, la tierra, la sombra y la carne. Pues los relieves de Guinovart, sus huecos y sus bultos, siempre son, de algún modo carnales. Y aun quemados a veces como restos de viviencias lejanas y perdidas, «resuenan» con ese ardor especial de ritmo lento y, casi diríamos, blando, de la poesía planetaria de la

meseta.

Con todo, probablemente exageramos al insistir en estos aspectos de la pintura de Guinovart, precisamente para contraponerla dentro de su propio grupo étnico y social. Pues las diferencias frente al arte que se ha mantenido en el centro de España siguiendo la figuración pospicassiana o frente al que se realiza en torno al grupo El Paso son mucho mayores que las que separan a Guinovart de sus coetáneos de la escuela catalana. Invencionismo constante, interés por la materia, práctica habitual del *collage* heteróclito, han pasado a ser rasgos dominantes de este arte reciente. La falta de «actitud fascinante» en Guinovart, su renuncia a ciertas facetas, en la obra y en la vida, no pueden tampoco inducir a error, asignándole un naturalismo trasvasado a experimentación informal. Solo que Guinovart intenta trascender la realidad por una síntesis de sus elementos esenciales y una intensificación de los «gestos» que la propia vida hace. Toda su invención se aplica a magnificar procesos de relación positiva y negativa, interpenetraciones, rupturas, disolución, abrazo. Y la síntesis abarca también los reinos y estados de la materia: lo vivo, lo muerto, lo verde y vegetal, lo mineral y abrasado se confunden con sus obras, se mezclan inextricablemente. Y por esa «mezcla» apasionada, como dirían los presocráticos, es por lo que, a fin de cuentas, Guinovart resulta un apasionado de la vida, no un enemigo suyo. De otro lado, su espontaneidad temperamental, su falta de *parti pris* idealista, jerárquico, mágico, le induce a aceptar con sencillez los valores primitivos y decorativos de su arte, tanto por la imagen como por la técnica. Si puede remontarse, en ciertas «puertas» blancas o rojas —como las que envió a la Bienal de Venecia de este año—, a una altura incondicionada por todo lo que no sean las más graves tensiones, puede también, integrando su obra en arquitectura, estructurar unos fondos y una suerte de mástiles negros con reflejos metálicos, de modo que transformen la entrada de un edificio. Y aquí, por contraste, sí que puede el artista aproximarse a la magia, aunque esta acaso no le alcance a él, según suponemos, ciertamente. Pues, ¿quién podría asegurar que, en lo más hondo, se halla enteramente incontaminado de ese resurgir gnóstico, latente, cuando no patente, en la obra de los grandes pintores hispánicos de esta hora? El mal pide ser tenido en cuenta, exige ser expresado. Es como si, en verdad, fuera solo una metamorfosis del bien y no quisiera ser olvidado y tener que soprendernos. El mal en la obra de Guinovart,

no asume los aspectos intensos, turbadores o netamente negativos que en los pintores de trayectoria magicista. Pero sus huellas no dejan de rastrearse en el humo, en las tinieblas, en el rictus crispado de ciertos harapos incorporados a las telas. Y la meditación de la muerte, el tema que inspiró tantas versiones de *San Francisco* al Greco, puede aparecer en Guinovart —reaparecer, queremos decir— en forma de calavera de madera roja insertada en un cuadro como una caja, de fondo gris y ceniciento. La tradición retorna de los más oscuros e impensados modos. Nunca podremos matarla, ni tampoco lo queremos. Que no se petrifique, desde luego. Y para impedirlo, Guinovart aporta su poderosa manera de encauzar las formas, los colores y las materias. Con una honradez, con una falta de intranquilidad y de prisa, con una certidumbre de antiguo artesano. Pero con eficacia de artista.

Argimon

Catálogo. Galería Belarte, Barcelona, febrero de 1963

¿Quién es Argimon? *¿Cinere multa obrutus ignis o cinis exstinctus?* ¿El hombre enamorado de su propio horror? ¿Dónde? ¿Cómo? Virtuoso de la transmisión, conmuta telas en alas, sombras y rosas. Argimon (Archimon, Archimundus, Arquimundo), dueño de la ceniza, congrega una materia que, a la vez, es, consiste y simula. Sus venas, su piel, los refugios oscuros de su pensamiento están ya ahí en esos cuadros. Lo son. Y de esa tristeza sonrosada brota una paz como la que el pintor quisiera para su alma.

Los trapos manchados de Lluís Bosch. Las neoformas han dado independencia al hecho de la mancha

Revista Europa , n.º 503, 10 de abril de 1963

La transformación artística que presenta la escuela de Barcelona, desde los últimos siete u ocho años, cambio inaugurado por la grandiosa monumentalidad de Tàpies, no da muestras hasta el presente de agotamiento ni cansancio. Pintores, escultores, aislados o en grupos dan pruebas de un notable espíritu de invención, dedicándose muchas veces a una especialidad técnica o iconográfica. La búsqueda de una imagen-procedimiento característica dirige sus esfuerzos y trabajan por ahondamiento mejor que por extensión de sus logros y posibilidades. Desde 1959 destacan, entre esos jóvenes artistas, Argimon, Bosch y Llucià. En exposiciones de grupo, o participando de las notables colectivas del Cercle Artístic de Sant Lluc, insisten cada uno de ellos en su modalidad personal, faceta en el complejo de las aspiraciones estéticas del momento. Argimon puede considerarse como el más intrínsecamente informalista, llevando la pintura textural a una verdadera situación-límite, en su huida de la forma y de lo concreto; Llucià se manifiesta en una actitud de adhesión fanática a una materia y a un método: el *collage* de papel de plata, trabajado últimamente de modo sistemático en «estructuras de repetición», mediante rayados regulares y sensitivos. Lluís Bosch (Barcelona, 1929) es el más intelectual del grupo, el que ha tardado más en madurar la «revelación del procedimiento», acaso por preocuparse sobre todo del concepto, juzgando secundaria la realización. Bosch exponía en 1959 pinturas «de materia», abruptas, densas, encerradas en una total negación del color. Pero ya en ellas aparecían esquemas geométricos. Cristalizaban en las carbonosas superficies, menos como negación del informalismo substancial de la imagen, que como suerte de extraño florecimiento, dando imágenes que podríamos llamar «de negación por condensación». Luego experimenta con diversos materiales y mixturas, en una larga serie de cuadros de tonos pastel, de pequeño formato.

Pero simultáneamente trabaja en dibujos, en *collages* y en integraciones de trapos y papeles arrugados en fondos lisos de tinta plana, o sobre la blancura original de una cartulina. Su color sigue

siendo muy experimental: amarillo, violeta, purpurinas, rojos de sangre aclarada por una luz interior, se mezclan con negro, ocres y grises. Este sistema de trabajo acaba obteniendo un entero predominio en su obra, hasta las recientes incorporaciones de «trapos manchados» sobre lienzo, en regulares formatos.

Las primeras obras logradas de esta imagen-procedimiento datan de la primavera de 1960; sintetizan ya el empirismo de la técnica (la labor de armonizar calidades, colores yuxtapuestos, tamaños, sobre fondos no siempre neutros, sino exaltadamente barrocos a veces) con el sentido intelectual de una investigación. Bosch avanza hacia unas constituciones particulares que denomina «neoformas» y a las cuales da predominio en muchas obras sobre el factor atractivo puramente estético. Tales neoformas vendrían a significar el resultado de descomposición —o recomposición morfológica— que sigue a la tentativa informal. Obvio es decir, que sobre todo se trata de solucionar la problemática del propio artista, que nunca consideró como «suficientes» las aglomeraciones informes, los desdibujamientos, las disoluciones. En algunas imágenes, la forma esencial es cuadrada o rectangular, pero una sutil deformación se imprime a los contornos, acentuándose por el deshilachado del trapo. El fondo puede ser negro. La «neoforma» puede ser de un verde muy intenso o de un rojo anaranjado. En todos los casos, su contorno tiene tanto valor como la calidad cromática-textural; ahí radica la intención de Bosch, diversamente expresada según el *pathos* de una u otras realizaciones.

Bastantes de sus obras de 1960-1962 resultaban algo dañadas por una rara mezcla de arrojo y timidez, sobre todo las de cromatismos más violentos y espectáculo total de la policromía. Sobre papeles verdes brillantes pueden haberse superpuesto trapos manchados de tinta amarilla, roja, violeta y negra, más el dorado y plateado. Pero en la escasa densidad de la materia, en el recortado de los contornos, en la misma «psicología del procedimiento» este exceso aparecía neutralizado por una perceptible contención, por una especie de miedo al resultado. Puede ser que esta lucha en las fronteras de lo posible haya llevado a Bosch a reactivar sus elementos geométricos de 1959, nunca abandonados del todo. Pero en el verano de 1962 es cuando comienzan a sistematizarse las neoformas geométricas, sobre todo a base de cuadrados y rectángulos, que tienen, en algunas imágenes, uno de sus lados irregularmente contorneado o que, por el contrario, se destacan

pulcra, cínicamente diríamos casi, sobre un fondo de contenido informal. Todas estas obras surgen estrechamente ligadas al procedimiento. No se trata de buscar una imagen tectónica en el conjunto, pues las formas geométricas no ordenan nunca la generalidad del campo pictórico ni se imponen como dueñas de la situación. Son mejor, como antes decíamos, una suerte de «precipitados» que surgen en el crisol del color y de la mancha informal. En los papeles, la calidad de la maculatura es frecuente; hay imágenes de este tipo que se basan en la integración de una forma irregular de papel de diario, manchado de rojo, carmín, amarillo, azul, en el campo blanco del fondo de cartulina, valorando las reacciones espaciales que dicha inserción determina. Pues es obvio decir que, en Bosch, como en los otros pintores antes citados, hay un factor espacialista que da, también por ese lado, actualidad a su obra. Bosch ha expuesto en colectivas diversas sus «trapos manchados» y sus papeles; no debe causar sorpresa que este procedimiento pueda atraerse adeptos ya que lo inevitable, en el curso del arte actual, dirigido por la ley del autodidactismo y de la invención, es comenzar por seguir la atracción de un «modelo» técnico, cromático iconográfico que satisface y en el que se presienten posibilidades de nuevos y propios desenvolvimientos. Volviendo a Lluís Bosch, concretamente, creemos que acaso tan interesante como su búsqueda formal de la conexión geométrico-informal, es el hecho de que haya, por así decirlo, *dado independencia al hecho de la mancha* , arrancándola del espacio material para proyectarla luego en la obra. Si la mancha, en Miró, surgía dentro del proceso pictórico, aquí se supone ya dotada de existencia autónoma. Los trapos y papeles que constituyen los «sujetos» de este arte (sus motivos, temas y también «figuras» o neofiguras), no han sido pintados, sino manchados, manchados rica y distintamente, en un solo color, en dos o en muchos, con yuxtaposición o sin ella, con transparencias o sin ellas. Y esas manchas, vivas, independientes se proyectan y se adaptan a los espacios del soporte; es este un concepto distinto al de su «crecimiento» por la densidad del relieve. Los rictus que las arrugas eventuales, los deshilachados o los plegados pueden dar a estos elementos externos que se incorporan, como agarrándose al lienzo o al papel, parecen indicar un movimiento. La intensidad del color es su mejor vía de activación. La neutralidad de los fondos sirve a ese propósito casi animista, que no cae en lo dramático ni en lo retórico

por la radical concepción abstracta del pintor, cuya evolución, hasta hoy y al parecer, mejor que conducirle a mimetismos con las formas de la naturaleza y a evocaciones con ellas relacionadas, le lleva a una reagrupación de factores formales por esencia.

En torno a la exposición de Modest Cuixart

Revista Europa , 15 de mayo de 1963, pág. 19

Las muñecas incorporadas por Modest Cuixart a una serie de sus recientes obras, expuestas hace poco en la Galería René Metras de esta ciudad, han causado sorpresa, cuando no inquietud. Por ello, inconscientemente, al enfrentarnos con esas obras, nos sentimos más inclinados a cometer la injusticia de juzgarlas por el tema que por la calidad pictórica. Por ejemplo, en el gran cuadro con varias muñecas situadas en la zona superior, de matiz anaranjado-dorado, la dramática anécdota queda, a nuestro juicio, muy por debajo de la belleza del color-materia, que basta para constituir lo esencial de la imagen. Pero, lo repetimos, es tan insólito ver unos objetos destinados al juego infantil incorporados a pinturas, sobre todo a obras que bucean en doble sentido —ahondando hacia el símbolo, rompiendo la forma—, que tenemos casi el deber de la hermenéutica. Recordamos las obras de Jung sobre el «niño divino», sobre el símbolo de los anhelos nacientes; recordamos la interpretación del gran psicólogo sobre la aparición frecuente de esas figuras infantiles, labradas o pintadas, en todo el arte renaciente y barroco, desde los grutescos de Tiziano. Allí esos personajes rientes y rollizos evocaban la felicidad de la vida en la superficie terrestre, pero también la felicidad de los impulsos «nuevos», delatando el «estado» del inconsciente colectivo o, si se prefiere, de la «cultura viviente». Ahora, los *putti* aparecen semidestrozados, alterados, manchados, como corroídos y sumidos en una cal espantosa. ¿Son meras imágenes de los destrozos de la infancia operados por los bombardeos, en esta época cuyo orgullo consistió, en un momento dado, en creerse poshistórica? ¿Son elegías pictóricas a los niños muertos en los campos de concentración o premoniciones de las más terribles destrucciones futuras?

Siempre hemos creído en el valor profético del arte. Pero, mejor que a esta interpretación literal, propendemos, por temperamento y formación, a otro tipo de explicaciones. El símbolo es un desplazamiento del sentido de la imagen. Esta, sin dejar de poseer un contexto literal (niños = niños), ahonda hacia una correlación analógica (niños = impulsos nacientes, fuerzas nuevas). Entonces, a la luz de este tipo de enjuiciamiento, las muñecas traídas por

Cuixart a los magmas informales (en los brillantes acordes cromáticos infunden barrocos resplandores), menos que expresión de desastres exteriores, en estas obras parecen referirse a una situación del alma de nuestro tiempo. ¿Para qué buscar en las profundidades del sentido, lo que debe valer por su eficiencia plástica?, dirán muchos. No estamos de acuerdo con ellos, ni negamos la validez de su posición. Solo que, insistimos, nos parece preferible plantear siempre el problema de la autenticidad del significado, de la misma existencia de este significado, a la estricta constatación de unas cualidades estéticas que, en este caso, damos por más que supuestas, en el más alto grado. Cuixart no nos ha parecido nunca un pintor puro, sino un poeta-pintor, particularmente afecto a la esfera del mito, clarividente en su tiniebla, buscador en la materia de las conjunciones del espíritu; de ahí nuestra interpretación alquímica de su obra, ya en 1958. También los alquimistas, en los grabados de sus libros, insistían en temas de destrucciones, muertes y negruras, para simbolizar la etapa *putrefactio* , pues, como dijo Nietzsche, «solo donde hay muertes hay resurrecciones». Y Cuixart, planteado entre el oro y el negro, entre el anhelo de la sublimación y el descenso a pico en el abismo del fango corrompido, parece el ilustrador perfecto de esta tesis y antítesis del renacer y del morir, del recrearse y del redestruirse. No creemos que sus cambios se deban, en modo alguno, a causas exteriores, sino a motivos de psicología profunda. Verdadero grito, Cuixart se muerde a sí mismo, está en perpetua negación de sus afirmaciones y en perenne afirmación de sus negaciones. Esas muñecas, signos de impulsos muertos, creemos, mejor que apocalípticas intuiciones, podrían sin embargo resumir esos dos sentidos y poseer el valor de una amenaza, estéticamente sublimada. En todo caso, aparte de la belleza de los cuadros, de la impresión de angustia que produzcan —como en todo arte ambivalente—, ese valor de índice de un misterio suspendido sobre nosotros no es la menor de las razones que nos impulsan a otorgar tanto crédito a estas visiones, como a las dramáticas figuraciones de 1949 o a las áureas estelas de 1957. No es un juego gratuito. No es cuestión de nuevo realismo. Es una verdad que surge, como un fuego fatuo, en el pantano del mundo.

Los *collages* de Eduardo Sanz

Catálogo. Galería Sur, Santander, junio de 1963

Lo que verdaderamente causará el asombro de las generaciones venideras es la decisión de *enfrentamiento* que todo el arte actual posee. Es decir, su desafío abierto al imposible, su encadenada sucesión de audacias, menos ciegas de lo que pudiera parecer, mas imantadas por una lógica interna que nunca sabremos si procede de los misteriosos arcanos de un «inconsciente colectivo» o bien de la imposición de unos cuantos espíritus orientadores y regentes. Los *collages* de Eduardo Sanz pertenecen a esa voluntad de escarbar en lo practicable, empujado cada vez con más violencia, para encontrar en una «situación-límite», no el muro que paralizaría el esfuerzo, sino la ventana por la que se puede contemplar un horizonte diferente. Obedecen, además de a esa primera ley de la invención que determina el arte del presente, a la segunda norma de inventar por el procedimiento en íntima conexión con el material. Inmenso es el dominio del *collage* a la altura de 1963, es decir, más de cincuenta años después de la primera pintura con incorporación de un material «hecho» por Picasso (una rejilla de silla) y de los *papiers collés* , geométricos, arcaicos pero no tímidos de Braque. Ahora Sanz realiza unas imágenes en las que pone a contribución dos factores expresivos igualmente poderosos: uno que pertenece a la estética iniciada por Fontana (el espacialismo «irritado» por el vacío y «cuantificado» por estructuras de repetición) y otro que le corresponde plenamente: la sutileza de los materiales, delgados, transparentes, afilados, sugerentes de horizontes eróticos y de suavidades crueles, con alusión a sensaciones táctiles mejor que visuales, con poesía de recuerdos (sin embargo) mejor que de presencias acariciadas y acariciadoras. Pues esa soledad espacial a que aludíamos penetra en la materia y, por delicada que sea, la endurece con calidad de navaja de afeitar, con intensidad de ausencia. ¿Qué significa esta actitud? Una voluntad concreta de expresión, la sublimación de unos anhelos acaso «demasiado humanos», para no abandonar *aún* el epígrafe de Nietzsche. Pero, sobre todo, la aportación objetiva de una posición más dentro del vastísimo campo de la morfología traída por el arte-investigación-herida que es el de nuestro tiempo, arte que si corresponde a un concepto técnico y posiblemente, en el fondo,

dirigido por la ciencia, no deja de constituir la más irracional tergiversación de las jerarquías de valores al uso (a cualquier uso) para consagrarse, con fetichismo —que puede lindar horrible, gustosamente con lo infame—, a adorar un región única de la realidad redescubierta y recreada. Sean imágenes de una sensualidad helada, y rizada, por el vacío; sean imágenes del vacío constelado por lo sensual, estos *collages* son la constancia de un atrevimiento, de una penetración, de una adquisición humana.

Los *collages* de Argimon

Catálogo. Galería Ivan Spence, Ibiza, julio de 1963

De los jóvenes artistas barceloneses, Daniel Argimon (1929) es el más acendrado trabajador y el más seguro técnico. Su obra, considerada en términos generales, conduce el informalismo heredado de los grandes creadores de la tendencia a una verdadera situación-límite, pues no solo disuelve la forma, sino también la estructura e incluso, en las creaciones recientes, la misma materia. Argimon trabaja por superposiciones de látex y espolvoreados, rascando, tintando, ensombreciendo, matizando, hasta lograr las modulaciones de color-tono que necesita. Una sugerencia de materia substituye el grueso empaste, pero la gama sorda no pierde las alusiones a lo terroso ni esa doliente expresividad que coincide con el *pathos* del informalismo. La disolución de Argimon posee un dramatismo silente. La falta de graves intensidades, de hondas rupturas y grietas, de colores brillantes, resulta tan característica del pintor como su constante insistencia en lo gris, lo nebuloso, lo íntimamente disociado y resquebrajado. Ya las obras de 1959-1960, en matices calcáreos, yesosos, con chorreados turgentes, se basaban en una de las mayores restricciones cromáticas que el arte ha presenciado en Barcelona, como sistema. Argimon utiliza muy frecuentemente el collage de papeles y de telas sutilmente arrugadas y deformadas para crear las «figuras» de sus imágenes. Fragmentos de diario, de contornos corroídos, quemados, sucios y medio deshechos, han podido integrarse en imágenes doradas y negruzcas, como ahora forman parte de tétricas composiciones gris amarillento, rojo tierra, colores calcinados que la textura del *collage* irrita sin elevarlos jamás a la altura del grito. Hablamos, a propósito de sus integraciones de oro y detritus, de un principio de coincidencia de contrarios. Anulados los fulgores metálicos en la obra reciente, que parece orientada a la búsqueda de ciertos fantasmas de formas, en parte (rectángulos, óvalos irregulares e informes), la tristeza elegíaca de las pinturas de Argimon se convierte en casi insoportable, en una acusación y en una protesta, que, dominadas de raíz por un sentimiento místico contemplativo y por una resignación existencial, llevan al artista a una suerte de complacencia en lo insistido, torturado, rayado, es decir, en aquello que por ley de analogía puede sostener el mensaje de su alma y

mostrarlo, convertido en espacio, a la mirada de los hombres.

La obra de Argimon otorga, por ahora, más importancia a la calidad estrictamente pictórica, al puro pensamiento plástico que al trasfondo simbólico o a la fantasía inventiva. Sin embargo, es una obra densa, variada, rica en matices, desde sus cartones cárdenos o rojizos recientes a las armonías de lilas, rosas, violáceas y amarillos de 1962. La búsqueda de Argimon se produce en el sentido de la profundidad, no en el del cambio. Su evolución parece representar poco en comparación con las espectaculares cesuras y soluciones de continuidad que asociamos a los grandes nombres de la historia pictórica del presente. Pero él compensa con la verdad, con la secreta extensión de su fidelidad a lo humano, ese empirismo que le obliga a un avance lento, obstinado. Sus *collages* prueban, precisamente, el anhelo de pictoricismo que dirige toda la obra de este artista, pues, en lugar de usar la materia incorporada —como es tradición en la historia del procedimiento—, por contraste con el fondo en calidad y color, Argimon procura disimular las suturas, integrar, consolidar, confundir, siempre dentro de esa tónica de la sumisión, del asentimiento que dirige su vida y su estética. Es lo mismo que hace con el color, sumiéndolo en el tono y en la textura grisáceo-ocre que domina en su horizonte de un modo implacable. Trayectorias perdidas, laberínticas, son a veces descritas por hilos incorporados a sus imágenes, pero la protagonización corre siempre a cargo de una mancha de materia convulsa o de un trozo de materia real, cuyo gesto de crispación no es jamás agresivo, sino que despierta la ternura, cuando no sume el espíritu del contemplador en una gris somnolencia, en un limbo más terrible que el mismo infierno.

La voz de Argimon, por auténtica, es pues indispensable en este periodo de la historia de la pintura en que, superado el arcaísmo abstracto y el frenesí de la invención, la magna tarea consiste en probar, con obras innúmeras, la identidad del alma y de la materia, o al menos, la analogía de sus estados y de sus precipitaciones en el espacio y en el tiempo.

Joaquim Llucià

Cuadernos de Arquitectura , n.º 54, 1963, págs. 30-31

Mejor que el resumen de una evolución, este artículo presenta el sentido de una obra. Joaquim Llucià (1929) trabaja desde hace unos años en una dirección que solo superficialmente podría ser confundida con la abstracción constructivista, en la línea de Mondrian a Vasarely. Llucià ha reaccionado también contra el informalismo dominado por Tàpies, y su producción, escasamente divulgada, representa una síntesis de elementos distintos, pero en particular de espacialismo y de «estructuras de repetición». Sucede que, en las exposiciones celebradas en los tres últimos años por diversas capitales de Europa, cada vez más frecuentes, se exhiben composiciones basadas en la reiteración de un elemento de diseño: estría, cuadrado, pequeño disco o hexágono, punto, trazo o corte. Esas obras poseen algo de la sensibilidad táctil despertada por los «relieves» del informalismo de materia y conservan bastante del estructuralismo de la abstracción ortodoxa. Pero hay cualidades diferenciales más importantes que las conexiones aludidas. Ligereza, ingravidez incluso, búsqueda del brillo y de la mayor riqueza de modulación lumínica, simplicidad elemental, valoración de esa expresividad que posee por sí misma la «extensión» y que es la base de la estética espacialista —dirigida en el mundo por el italiano Fontana— son las notas que definen este arte, varios de cuyos componentes, sobre todo franceses y latinoamericanos, se han reunido en París bajo el lema de *Recherche d'art visuel* . Estos pintores buscan sobre todo la simplicidad unívoca de la expresión. Su obra, como reza el epígrafe elegido por ellos, es esencialmente visual y no contenidista. Pero esa «visión» tiene valor mítico, no se reduce a un fondo decorativo, valor que toma de los grandes motivos intelectuales-tecnológicos del presente.

Pues bien, muchas de las obras que Joaquim Llucià iba creando, ya en 1958, y guardaba en su taller, mostrando alguna raramente en exposiciones colectivas, como las del Cercle de Sant Lluc, corresponden plenamente a la nueva tendencia en cuestión. Llucià obedecía a esa ley prodigiosa que inspira en diversos lugares, en un determinado momento de la evolución de la cultura o el arte, soluciones idénticas o muy similares. Hasta hace unos meses, con ocasión de un reciente viaje a Italia, no se dio cuenta de la

coincidencia con los artistas extranjeros que avanzan por caminos semejantes al suyo. Algo del *pathos* frío, enamorado de la luz, delicado e hipersensible de su arte pudo serle transmitido por el ambiente nórdico, pues Llucià vivió unos meses en Escandinavia y Finlandia, en 1960. Con anterioridad, la visita que había hecho a la exposición «50 años de pintura moderna», en la Universal de Bruselas de 1958, le puso ante la obra del suprematista Malévich, por quien desde entonces siente una admiración profunda. La poesía de las relaciones espaciales entre elementos simples situados en un campo pictórico se convierte en su sentimiento estético. Pero Llucià, naturalmente, no encuentra las «estructuras de repetición» de un modo unilateral. Su obra de los años 1957 al presente marca una serie de direcciones diversas, unidas por grandes afinidades de sentido, pero realmente distintas por la orientación, el concepto y la técnica. Tenemos primero sus obras limítrofes con el informalismo, tanto la vasta serie de monotipos con formas fluctuantes y manchas de varios colores, a veces superponiendo negativo sobre positivo; en segundo lugar, los cuadros con un ligero relieve de materia, realizados con látex y adición de papel de plata, en los que se equilibran manchas de límites informes, dentro de gamas limitadas. Ya en ese momento se precisan dos aspectos esenciales en la estética de Llucià: su pronunciado gusto por las calidades plateadas y su tendencia a componer con un ritmo en zigzag. El primero de estos aspectos lo satisface por el uso de *collage* de papel de plata; el segundo se aclara máximamente en una serie de dibujos basados solo en pequeños trazos negros, discontinuos, sobre fondo blanco. Se orientan oblicuamente negándose unos a otros y equilibrándose por el estatismo del conjunto.

El deseo de conseguir obras de mayor densidad le lleva a experimentar desde 1959 con integración de planchas metálicas, de latón y cobre principalmente. En 1960-1961 realiza una serie de obras de ese procedimiento, en variados formatos. El factor expresivo fundamental de cada imagen es el equilibrio entre unas formas simples o complejas (polígonos irregulares limitados por líneas de fractura) sobre fondos de un solo color, muy refinado. Grises diversos, marrones, blancos son los matices más usados, sobre los que se aplican las láminas arrugadas de metal, brillantes o relativamente mates. En ciertas obras se contraponen campos extensos de materia monocroma a zonas excitadas por el metal, que puede concentrarse, por ejemplo, junto al límite superior del

cuadro.

Pero, progresivamente, Llucià se interesa por las composiciones generalizadas, indiferentes y en las que la estructura es sencilla y se reitera. A la subdivisión poligonal de un campo brillante (*Collage* de papel de plata, de 1958), substituye en el mismo año un estriado casi regular del papel, en sentido vertical. Esa obra irá seguida de otra en mayor tamaño, en la que la zona plateada aparece en medio de un campo blanco a modo de enmarcamiento. Esas imágenes son el punto de partida de su etapa reciente, iniciada a fines de 1961, en la que las estructuras de repetición son variadas y reiteradas, dominando en toda su producción. El ritmo en zigzag reaparece magnificado en una composición en la que una zona oblicua, de estrías paralelas, atraviesa por en medio del campo pictórico obligando a una compensación del estriado de este. Papel de plata de varios tonos, con eventual contraposición de dorado y plateado, es el material que prevalece insistentemente en estas obras, algunas de gran formato. Identificado plenamente con esta materia, leve, a la que un roce podría dañar de no estar firmemente pegada al soporte, el artista desarrolla todas las posibilidades de expresión que pertenecen al espíritu del material. Enemigo de las confesiones y de las efusiones románticas, Llucià, sin embargo, pone una sensibilidad erizada en los trazos y en las estrías, e incluso en las superficies de las zonas, que nunca poseen la frialdad del «arte del delineante», aunque sí tengan la frialdad que dimana del color plateado: esa luz de mañana invernal, cristalina y temblorosa, algo triste en el fondo, pero sostenida y lírica. Llucià trata como dibujos otros *collages* en los que incorpora formas recortadas al soporte indiferente, papel blanco por lo común o teñido con una tinta plana gris. Hay en Llucià, como en todo espíritu sutil y decididamente al margen de lo «cotidiano» (realismo en cualquiera de sus manifestaciones, incluso la informalista), cierta ironía intuitiva, que se manifiesta por la latente agresividad de los metales y por la recuperación de cierto trasfondo dadá; particularmente ilustrada en su obra por la serie de imágenes blancas con fondos de bote recortados y pegados. Sin embargo, esta necesidad de establecer un distingo entre la evidencia del mundo y la afirmación personal, se traduce sobre todo en su obra en un desdén por lo agitado y patético. Claridad y lejanía imperan en la obra de este artista, que ha dicho: «La pintura de hoy es neotípica. Nos introduce en un mundo puro, lleno de fuerza silenciosa, resplandeciendo vida y

paz».

La pintura de Amelia Riera

Catálogo. Galería Belarte, Madrid, 1963

Sigue habiendo derecho a la nefanda negación. Peor aún, a sublimar lo negativo, a exaltarlo y transmutarlo en imágenes. El color del mundo podría no existir y sus formas hemos aprendido a no tomarlas en consideración, ni aun reducidas a los refinamientos abstractos. Una pintura de la concentración de una substancia única, en la que toda estructura: espacio, línea, grieta, resalto, sirve solo para modular lo indecible de lo Oscuro. Una pintura de la ocultación entera, de la inversión absoluta (porque el negro es el oro inverso). ¿Cómo responder al cielo, a la rosa fatigada de tantas alusiones, incluso a la angular fachada de un pasado expresionista? Con una serie triste de retratos oscuros, implacables, reveladores acaso de más desprecio que dolor, de más tiranía que obscuridad verdadera, dentro de su negrura murmurada, predicada, impuesta como un edicto. ¿Convicción? ¿Entrega a un carácter infernal, como a su tela la araña? ¿Cultivo lentamente saboreado de un acorde único, mejor, de un unísono de graves insistentes como un pedal de órgano? ¿Deseo de rayar la oscuridad? ¿De devolver mal por bien? ¿Acuñación de un sentido contrario al de un «miserabilismo»? Puede ser o zumo de un congreso de SS destilado en piedras indiferentes a la derrota, en láminas que pudieran ser de cristal porque son —en la ventana única que resta— lo que precisamente se interfiere entre el alma y el mundo (¿qué alma?, ¿qué mundo?). Amelia Riera se desdice en cuanto abandona el negro, lo negro. Se desdice y se llora, acaso. Porque tiene que conformar en estética lo que querría más amplio y general, un eclipse terrible para el odio —y para su hermano el amor, siempre amigo de los disfraces de colores y de tecnicolores—, gritado valientemente. Ese eclipse, con todo, no es astral, sino terrestre, es decir, rectangular, meditado, cosificado. ¿Principios, evolución, finalidad, tendencia? Todo ello existe, y podría invocarse a propósito de esta pintura-límite, pero, por una vez, dejémonos caer en la sola materia, en la negación de la luz, en la negación del color, en la exagerada, y por lo tanto humana, ratificación de un Sentido.

La pintura de García Pibernat

Catálogo. Casa de Cultura San Francisco, Fundación Maspons y Camarasa, 1963

Como un sueño desdobla la vida interior, rompiendo los límites de la realidad ordinaria, así las imágenes que intuitivamente encuentra García Pibernat, rompen el muro de sus lienzos para abrir paisajes que parecen corresponder a un orden distinto. Es el hombre de dentro, ese desconocido que todos llevamos en nuestro yo, que se trasluce y que obliga al artista a decir cosas en las que él, voluntaria y conscientemente, acaso ni siquiera habría pensado. Donde la voluntad reflexivamente dirigida trataría de establecer un mero acorde de tonos y colores, un plano sólidamente determinado, un esquema abstracto, de pronto, esa voz oscura y confusa que pertenece al mismo orden de los presentimientos, hace aflorar panoramas entre los fragmentos de la abstracción racional. Los «paisajes» de este pintor no son propuestos *a priori* por él, ni siquiera entran en el programa de su acción cuando se enfrenta con la tela y la trabaja en un procedimiento complejo que integra frotados, espolvoreados, lavados y pigmentaciones blancas o de color. Se hacen a sí mismos, pudiera decirse, y son tanto producto de esa «necesidad inconsciente» a que aludíamos y que opera con las condiciones de un sueño, como de los propios materiales puestos en actividad por la técnica. Los contrastes de valores, los contrastes de densidad textural real, los contrastes de color y de ritmo se enhebran entre sí para constituir unas figuraciones fantasmales que semejan cielos barridos por el huracán, grises bosques bajo una tempestad de nieve, regazos submarinos poblados de oscuras algas movedizas. No solo nacen estas visiones sin la concreta tentativa de determinarlas, sino que brotan casi contra la aparente voluntad del artista, que muchas veces teme su surgimiento y quisiera más bien contenerse en el dominio de la estricta abstracción. ¿Es un problema de sentimiento, superponiéndose a un designio racional? ¿Es una ambivalencia de fondo manifestándose por esa pugna? Sea como fuere, resultan mágicas escenografías aptas para la contemplación, que oscilan entre una gama tonal y una inmersión en matices minerales vívidos, siempre en vecindad con la naturaleza.

Los *collages* de Gregorio

Catálogo. Sala Alerta, Santander, octubre de 1964

Severos en su contenido, sobrios en su gama cromática, los *collages* de Gregorio poseen una cualidad verdaderamente profunda, más aún, esa cualidad que es la única que justifica las libertades que el arte contemporáneo se toma con el «inocente» tejido de la realidad. Obedecen a la *coincidencia* entre el procedimiento y la imagen del mundo de esta hora, expresan la identidad de la técnica que los define y la necesidad de manifestación que ha elegido esa técnica. El *collage* , en efecto, es el procedimiento basado en la destrucción, en la fragmentación de una materia. No reproduce la realidad, ni elabora en un campo continuo una visión interior o una concepción abstracta. Es una producción de «fragmentos» y es una integración de esos fragmentos. La composición se hace entonces realmente digna de ese nombre porque es un «poner justamente» lo escindido, lo separado, lo independiente, más aún, lo roto, lo fracturado. Y la visión del mundo deparada al hombre del presente, por las hipótesis de la ciencia, por la multiplicidad de las técnicas, conducente acaso a un irreparable pluralismo, ¿qué es, sino un nuevo fragmentarismo cósmico? Nadie puede poseer la imagen de la realidad entera, ni es posible encontrar, como Cézanne en su *Montaña de Santa Victoria* , un símbolo de esa totalidad unificada. El hombre encuentra *trozos* por doquier y se mueve entre ellos, como entre las paredes oscilantes y precarias de una habitación mágica de la que solo percibe unos aspectos que no son, en modo alguno, el «modelo» perfecto de lo real. Sus mismos sentidos, antaño arquetipo del universo, hoy son reconocidos como un simple medio de entrar en relación con... un mundo dinámico, en perenne deformación por ese mismo dinamismo. Lo grande en el artista actual, en Gregorio en este caso, es el hallazgo intuitivo de la «imagen coincidente» a que antes hicimos alusión. No se trata de ilustrar a sabiendas unos conceptos divulgados por la tecnología, sino de auscultar el corazón de la cultura viviente y responder con una obra a lo que atormenta, seduce y conmueve al hombre de nuestros días. ¿La belleza? Sí, también existe, pero es un factor secundario frente a la verdad, como advirtiera Schoenberg. Y esa belleza sirve de mediadora entre esas intuiciones, probablemente más terribles de lo que imaginamos, y la atención distraída, enajenada, *fragmentada*

también del hombre de la calle, del hombre que lee libros, oye música o contempla obras de arte. ¿El estilo? Otro factor conciliador, encargado de armonizar, lo que sería con certeza demasiado hiriente, con el vasto mundo de formas, de usos y de signos en que el pensamiento baña a la naturaleza. ¿Esta? Sí, también aparece, pero inquietante, ignota, exigente de nuevas aproximaciones, de nuevas comprobaciones. La imagen que nos da Gregorio confirma el avatar al que pertenecemos para siempre, por unas fechas que son las cifras de un arcano.

La obra de Argimon

Cuadernos de Arquitectura , n.º 56, 1964, págs. 32-33

La pintura de imagen no figurativa y técnica informal progresa constantemente en las diversas escuelas hispánicas desde 1955-1956. Muy posiblemente gracias a Tàpies, Barcelona es el centro más activo de este arte, que pretende convertir la materia no solo en forma sino en tema, substituyendo de este modo al tradicional «asunto». Lo decorativo es superado, cuando no destruido, por la presencia de un mensaje espiritual. Este arte, en verdad, es siempre expresionista, aunque se refugie en la serenidad afirmativa o en la nihilista. El pintor sacrifica ritmos cromáticos, no digamos estructuras racionales, dejando incluso que la composición se disuelva por obra y virtud de los agentes que pone en juego. La importancia de esta pintura, casi siempre obtenida por mixturas de diversos medios, consiste, de un modo algo similar a lo que sucede en la música dodecafónica, en mostrar su aptitud para revelar la vida anímica, pero también y sobre todo en revelar su capacidad para desenvolverse desde sus propios fundamentos, con gran economía de medios y la mayor riqueza posible de matices de dicción. Se acerque al relieve o mantenga una gran limitación en la densidad del empaste, siempre se trata, en ella, de dinamizar una superficie de materia, vivificando a la vez el espacio que la soporta. El *collage* se inserta a veces en la mixtura, para proporcionar esos efectos característicos de los materiales hechos, que, desde principios de siglo, han adquirido carta de naturaleza en el arte contemporáneo, con su instantánea alusión realista y, a un tiempo, con el lirismo existencial que brota de su semidestrucción, del «desplazamiento» con que surge.

Entre los pintores barceloneses que han seguido esta senda con mayor insistencia y con mejores resultados se halla sin duda Daniel Argimon. Nacido en 1929, pintó desde siempre, como la inmensa mayoría de artistas dotados de auténtica vocación; pero solo en 1957 comienza a dedicarse en serio a la pintura. En esa época realiza grandes telas influidas por Miró y Tàpies en las cuales la composición aún mantiene sus derechos, mediante el contraste de claras áreas delimitadas con claridad y destacando contra los fondos por contraste cromático. La textura le interesa ya profundamente en esa etapa, pronto sucedida por otra de gran austeridad. En 1959

encuentra Argimon su imagen-procedimiento; mediante yeso, polvos de mármol y látex, trabajando a veces sobre groseras sargas, crea unas obras sobrias, estáticas, incluso tétricas, con un trasfondo de yesería judeoárabe. Chorreados de materia fluida crean una estructura que prevalecerá en sus obras durante casi dos años, en forma de tentáculos que se esparcen, divergentes, desde un magma, sobreponiéndose todo ello en relieve al fondo, pero apenas sin contraste tonal. Los cuadros son monocromos: grises, blanquecinos, casi negros. La estructura puede reducirse bastante o extenderse a casi toda la superficie del cuadro; la evolución de esta técnica, durante 1959 y 1960, tiene mucho de obsesiva y culmina en un gran cuadro gris verdoso, con un magma chorreante, blancuzco.

En 1961, Argimon mantiene la estructura de ritmos rotos, entrecortados, oblicuos y divergentes, pero la logra por medio de las dobleces y arrugas de trozos de papel, muchas veces quemados por los bordes o manchados de negro. Integra en la pintura sobre tela estos *collages* y trabaja el conjunto con purpurinas y superposiciones de látex, creando unas imágenes sordas, de un dorado negruzco, matizado con grises y reflejos. Sigue dominando la ausencia aparente de composición. Las formas-materia tienden a una generalización y no se definen apenas factores emergentes. Pero, miradas con atención, estas obras revelan un cuidado sistemático de calidades y equilibrio tonal, así como la tendencia a componer haciendo que una especie de enmarcamiento difuso y curvilíneo rodee a la masa central, bien por todas partes, bien por los lados derecho, izquierdo e inferior. Argimon muestra en esas obras cuán lejos se halla de lo decorativo. Su profundidad y su sufrimiento humano están en esas telas, verdadera *coincidentia oppositorum* del lujo y la miseria, la riqueza esplendorosa y la ceniza. Una teoría de la ceniza creará paralelamente Argimon en *gouaches* casi espacialistas por la ausencia de líneas, puras modulaciones de matices refinadísimos. Algunas pinturas-*collage* de esa serie las ejecuta sobre cartón o cartulina, y el efecto del papel parcialmente quemado resulta más evidente. Es posible que cierto componente «social» integre el contenido de un arte planteado en estas fórmulas, pero resulta evidente que el interés por los aspectos estrictamente plásticos prevalece. Argimon realiza algunas de estas obras dorado-negras en gran formato. A veces introduce rojo o azul bajo la materia astrosa y cenicienta; en otras ocasiones el papel que constituye el *collage* , en lugar de ser liso, es de diario, y entonces el

característico efecto de las letras, ya sin sentido concreto, se incorpora a la imagen. A veces vuelve a introducir los efectos de grueso chorreado blancuzco en el interior de composiciones como las descritas y entonces la fuerza de lo alusivo exterior se intensifica. La mayoría de obras de estos grupos equilibran manchas informes en campos pictóricos, sin otro apoyo de dibujo o de forma; en algunos parece como si se insinuaran polígonos irregulares, franjas de contornos rotos y difusos. Muestra en 1962 una serie de obras que constituyen la mera reelaboración, por el dorado y el ennegrecido, de objetos encontrados: fragmentos de puerta, de cerca, de persiana, etc., que simultanea con pinturas sobre tabla, casi siempre de pequeño formato, con inserciones de trozos de hierro y con el mismo tratamiento y carácter que todo lo anterior.

Pero un anhelo de mayor simplicidad se impone en los últimos meses de 1962 y durante 1963: nacen las nuevas pinturas en las que Argimon emplea un procedimiento que primero prueba en obras sobre papel. Adelgaza al extremo el empaste material, pero sugiere su densidad y produce los contrastes necesarios para que el informalismo de «materia» siga siendo su tónica. Por sucesivas aplicaciones de pintura y de polvos de talco, luego quitados, comunica a las manchas veladuras y contorsiones, un carácter pulverulento muy denso en apariencia. A la vez, permite que el color se introduzca en una especie de capa de fondo, que luego recubre de una superficie grisácea u ocre, por cuyos rotos aparece, sin gran contraste, un rojo, amarillo, verde o marrón neutralizados. La generalización de la materia sigue imperando y esos acentos cromáticos tienden a ratificarla mejor que a negarla. La textura teñida de un matiz casi neutro, pero agitada por vibraciones constantes es su factor de expresión, incluso en grandes cuadros, aunque alguno de ellos admita todavía efectos de chorreado blanquecino bastante visibles o manchas muy irregulares en un contraste, que puede ser de negro sobre ocre rosado, con el fondo. En algunas obras de 1963 se recupera, con un sentido nuevo, más sutil, la red tentacular de las imágenes de 1959-1960. Pero son como telas de araña infiltradas en la calidad de la superficie pictórica y que apenas poseen densidad ni relieve. La situación-límite, sin embargo, es la que atrae sobre todo al pintor, que otorga poco interés a la individualidad de cada cuadro, valorando más la unidad que cose entre sí las imágenes y espacios de cada periodo. Incluso es poca la diferencia real entre las obras de las etapas y

técnicas distintas que hemos citado. Argimon se obstina más en la insistencia de una idea única, que quiere imponer a través de procedimientos diferentes, que —para satisfacer las exigencias de los lógicos— en la solución de continuidad que conferiría a cada imagen una marcada personalidad. Se diría que considera esa diferenciación casi como un modo de resucitar lo figurativo. Subversión total de los fondos; vivificación de la ceniza; iluminación de lo inferior, de lo gris, de lo indeciso, estos son los postulados de su pintura, hasta el presente. Sus últimas obras integran *collages* de «restos» de realidad diversos, pedazos de tela o de puntillas, dramáticamente y sin ironía.

La pintura de Español Viñas

Galería Grifé & Escoda, Barcelona, 1964

En realidad, la pintura de Español Viñas tiene el carácter de un manifiesto. Y no porque sea literaria, que no lo es ciertamente, sino por el grado en que la imagen, la técnica y las composiciones resultan en la inmensa mayoría de casos «devorados» por una intención pasional, monocorde, que llega hasta el grito en su insistencia. El problema esencial para este pintor, cuando menos en los últimos siete u ocho años, consiste en la vitalización del espacio. Elementalista en la forma y en el fondo, busca intensificar el efecto por la reducción, por la economía de medios. Concibe la pintura como la manifestación de un sentimiento en una zona espacial, en un determinado ámbito. Al margen de las experiencias con grueso empaste de materia, al margen de la pintura-acción, su interés por el espacio en sí lo convierte en uno de los primeros espacialistas hispanos, como lo prueban ciertos dibujos y *gouaches* anteriores a 1957. Pero su espacialismo no es frío e intelectual, no brota tanto de una deliberada intención de tornar expresante la pavorosa extensión *per se* , cuando de la furia y la verdad con que acepta como hecho esencial y básico de su arte la reducción a un formato, a una superficie plana que es la pantalla necesaria donde tiene que trabajar para establecer unos datos de comunicación estética.

Esta comunicación es siempre vibrante. La excitación de la superficie pictórica, del espacio, Español Viñas la consigue primordialmente por una personal síntesis de luz y color. Satura en diverso grado de luminosidad un matiz, que puede ser negro, marrón, violáceo, azul, verde, gris o rosa, pero que, en la inmensa mayoría de su producción, hasta el presente, es rojo vivísimo, un rojo de impronta demoníaca que oscila entre el resplandor del fuego y la densidad de la sangre. Este rojo se exalta por la variable intensidad continua de la luz que integra. A veces destaca más aún por aparecer, como mancha de contornos nunca formales ni definidos, sobre otro rojo más claro o más oscuro, o sobre negro. En ocasiones, a la inversa, el rojo es recorrido por una serie de rastros o puntos informes negros que recuerdan las «manchas» de la ígnea superficie solar.

Español Viñas baña el soporte en el medio pictórico hasta dejarlo en un estado de resplandor, como un ascua. La imagen lograda,

abstracta por su carencia de figuras, informal por su falta de determinaciones regulares de cualquier orden, actúa sobre la sensibilidad estrictamente por la vibración conjunta del color y de la luminosidad, íntimamente asociadas al formato de la obra, es decir, a la extensión que la zona de color-luz asume en el espacio general e indiferente en que la pintura es situada. Pero Español Viñas no solo utiliza el color y la luz para dinamizar el espacio e infundir la sensación de vida (nunca biomórfica, sino inorgánica, cósmica, como la sugerida por los rastros de los cometas), y pone a contribución sus dones de despojado dibujante. Amplios rasgos parabólicos o segmentos de circunferencia pueden entrecruzarse, siempre sin insistencias, solo como indicación de un movimiento que activa la superficie entera de la imagen.

O son las huellas, las manchas, los rastros trazando estelas en determinadas áreas de la imagen, los que dan a esta un valor dinámico que se suma a la movilidad del tono matizado. La obra obedece, pues, a un principio pictórico directamente expresado con la mayor simplicidad y dentro de la tónica de la «variación» perpetua, y a un principio dibujístico que sí está sometido a mayor contraposición de «circunstancias internas», dimanadas de la voluntad expresa del artista en cada obra. Predomina siempre el factor pictórico y de ahí que el factor unificante en la obra de Español Viñas prevalezca sobre el factor variante, incluso cuando cambia el color de los fondos convertidos en forma por su mera intensificación virulenta. Y esta monotonía voluntariamente buscada es menos dramática que lírica. El rojo, que pudiera tener un valor sacrificial en la obra de este pintor, posee más bien el sentido de exaltación máxima del diapasón cromático. Es el valor de la antigua púrpura, el valor de los instrumentos de metal en los conjuntos orquestales.

Español Viñas ha sensibilizado su paleta a las variaciones del rojo hasta tal punto que esas fluctuaciones le sirven, se diría, de medida no solamente para otras gamas mono o bicromáticas, sino para valorar la fuerza que debe dar a un rastro lineal (siempre en incisión muy delgada, profunda a veces hasta el *grattage* ocasional), y solo comparativamente a la fuerza de ese sentimiento dominante «en rojo mayor» se establece el contrapunto de las expresividades de los distintos elementos dibujísticos que integra. A veces estos elementos son también pictóricos; son como grandes oquedades de un valor más sombrío, como el fuego oscuro o la «luz negra» de las

nebulosas, y la exaltación colorística se establece entonces en torno a las vacilantes formas oscuras del área central, que, en otras composiciones, se elevan hasta la parte superior de la imagen o descienden —como un horizonte— hasta la inferior para crear un ritmo cuyos ejes horizontales nunca son enteramente determinantes de lo estático por la vibración general de la obra y la curvatura que esta imprime a los espacios.

Rastros convergentes o paralelos, agrupaciones de manchas claras u oscuras, series de puntos negros, son casi los únicos factores que Español Viñas pone en sus obras para modificar la situación permanente a la que estas responden. Su necesidad de fidelidad a un trasfondo temperamental, que ha encontrado en el sistema de pintura laminada, sin materia, caliginosa solo por el color y la luminosidad ardiente su clima apropiado, es decir, su expresionismo peculiar, priva en este artista sobre toda consideración de orden consciente. Una adhesión, un fanatismo a la propia transformación en series de visiones purpúreas, en un crepitante incendio siempre renovado, son su potestad esencial y su peculio. Todo lo demás es por añadidura, siendo casi innecesario agregar que donde Español Viñas se siente más realizado es en las imágenes más puras de su concepción, en las que el espacio identificado con el color (cuya mancha siempre tiene un dinamismo, una como amenaza de expansión y de estallido incluso), prevalece más totalmente sobre las disposiciones lineales y las articulaciones de elementos secundarios y gráficos. El negro podría ser para este pintor otra fuente de energía, como en ciertos momentos la ha hallado en un castaño profundo que se confunde con el color de la tierra o con una mezcla de azul claro y blanco grisáceo que, ora se aproxima a las aguas, ora evoca los cielos nublados. Pero su elemento es el fuego y a él se atiene cuando siente la urgencia de la expresión, cuando pinta sin la menor preocupación por «hacer pintura», sea de la tendencia que fuese, sino, como podría decirse, para nacer por segunda vez y verse a sí mismo en esos autorretratos sin formas y sin líneas, solo vapor de un infierno que para él puede ser celeste.

Hacer actual de Argimon

Catálogo. Argimon, 1965

Bárbaro, incierto, sentimental, regresivo, ambivalente y en apariencia normal, así es en el mejor de los casos el hombre del presente, que el artista se encarga de perennizar proyectándolo en una pantalla reseca. Estoy oyendo la *Canción de los adolescentes* , de Karlheinz Stockhausen, pero la música electrónica, como las fotografías de la prensa con sus reflejos de la astronáutica, no pueden nada contra la elegía de ciertas calles, de ciertas telas, de algunas mujeres que salen de la sombra como en las palabras de Maeterlinck. Argimon es un pintor que mezcla los datos de esa muerte continua que transforma nuestra vida y va formando una cola de ceniza tras de nosotros. Hay esquemas mentales en sus obras (cuadrados, distribuciones abstractas, estructuras de repetición, chillidos de un color que semejan electrónicos), pero todo eso lo pone al servicio de una extraña «arqueología del presente» o, lo que es igual, del pasado inmediato.

Los galones de un oficial de infantería, las puntillas de una combinación de «señora», las siluetas negras de las figuras que anuncian en las revistas (campos de concentración de la imagen) sostenes, fajas, medias, trajes de baño, o que anuncian también revoluciones, muertes, hospitales, alaridos, incendios..., esas visiones reducidas al estado de fragmento, abstraídas, llevadas a un espacio más emparentado con los muros de un Piero della Francesca que con las orgías informales de un Monet y sus *Ninfeas* , abundoso todo en signos, en letras de las que se imprimen con molde en las cajas de embalar, y una suerte de sonido de puerto al amanecer, esto es lo que determina el arte de Argimon, sobre todo desde que su constancia en el empleo del *collage* , ya desde sus inicios, le llevó ahora, a partir de otoño de 1964, a su nuevo concepto que pudiera llamarse de un *pop-art* elegíaco, serio, dramático, que no teme a la suciedad, ni al lamento de suburbio, ni al terciopelo monstruosamente ajado del tapete de la horrible mesa-camilla de esa otra abuela que tuvimos todos.

Pudiera Argimon ese santoral de restos dejarlo en acumulaciones fortuitas, o ensamblarlo orgánicamente según los criterios de una neofiguración totalizante. Pero prefiere clavar cada trozo, como si fuera una mariposa de colección, en el área espacial que le ha

destinado previamente en el campo pictórico del lienzo. Grandes rectángulos, subdivisiones establecen una base rigurosamente no figurativa y siguen manteniendo tal sentido a la obra una vez a esta se han incorporado los elementos procedentes del inmenso Desván universal, allá donde se unen y conviven la espiral de cuerda sonrosada, la trenza desteñida, el recorte publicitario y aun el marco dorado que pudo en tiempos contener un espejo. Argimon podría haber desgarrado (de Rotella a Galí) rostros de mujer —en negro o en color, como en el cine— haciéndonos comprender que los desgarrados somos nosotros (ya que todo lo vemos desgarrado por la intervención del tiempo, mejor, del *tempo* velocísimo, entre las imágenes de los objetos y los entes casi reales que forman nuestra precaria realidad). Pero Argimon, no desgarrado por principio, no desgarra.

En la *Canción de los adolescentes* oigo ahora algo como una masa de dolor. ¿Hay dolor en Argimon? ¿Quién lo sabe? Pues no sabemos si hay dolor en el amante abandonado, que se recuerda paseando de la mano de ella por una colina de plata sostenida por una conflagración de cielo azul, ni si hay dolor en el amigo abandonado que piensa en el instante eterno de la serenidad, en el diálogo del camino. En todo caso, la obra de Argimon revela trabajo, mucho trabajo. Y si con frecuencia es trabajosa o trabajada (para el caso es igual) llega en culminaciones a no parecerlo, como el pobre que en heroico esfuerzo se presenta «igual» a los que le atormentan con su riqueza y su despiadado uso del poder. Argimon es un hombre que si llora se come las lágrimas y las amasa con tierra, con vegetales espesos que le nacen del alma, pero sobre todo con visiones de calles heridas, de gentes reunidas en iglesias, en campos, en tabernas. Le brota un rojo sangriento muy oscuro, venoso y no arterial, un negro de tinta derramada por el escribano indiestro; un gris de polvo cayendo eterno y un azul de variantes hacia el verde y el violeta, nunca de fondo submarino, sino de fondo subhumano. La obra actual de Argimon vale por su densidad y por el creciente pictoricismo en que sume sus elementos iconográficos. La transparencia retorna a su creación, aunque espesada y mate, áspera y reseca, sin suavidades pero con piedad. Pues su obra nunca es dura ni violenta. Es agresiva como todo lo que ha soportado agresiones (aunque los verdugos lo quieren ignorar, sean esos verdugos la mujer infiel, el padre autoritario en demasía, el negociante hipnotizado por la pirámide de cifras, el león ocasional

que muerde, la prostituta que se creyó satisfacernos con su cuerpo aquella tarde en que necesitábamos un alma, toda un alma humana entera).

La *Canción de los adolescentes* semeja ahora un pandemónium de silbidos y llantos de burlas y rasantes (luces o cohetes, satélites o rezos que no puedan elevarse jamás). La densidad de Argimon: ese otro modo de verse a sí mismo en la fluctuación del color; ese otro modo de vivir en la muerte...

Era una tarde verde, el cielo se volvió hacia el otro lado. No aparecieron los ángeles. La ropa tendida intentó sustituir el vuelo. ¿Y qué? ¿Aún?

16 de junio 1965, día de Corpus Christi

La obra reciente de Romà Vallès (1963-1965)

Papeles de Son Armadans , n.º CXIX, febrero de 1966, págs. 196-206

Preliminar

Es evidente que la situación de la pintura española no podía mantenerse en el presente como en la época de entreguerras. Justo cuando los agoreros enclaustraban el arte de vanguardia entre 1919 y 1939, la verdadera onda de amplio avance de todas las modalidades experimentales comenzaba la gran expansión a que hemos asistido, iniciada hacia 1945, pero que solo una década más tarde alcanza la intensidad y vigencia universal que todavía mantiene. Sí, pese a quienes nunca dejarán de aludir a fatales «crisis» de la abstracción, o de cualquier modalidad de lo nuevo, crisis que en cierto modo no dejan de producirse, pero que, muy lejos de atentar contra la autenticidad y la necesidad de proseguir ahondando en el dominio de la *imagen ignota* (buscarla, entrar en «otros mundos» es la vocación del artista actual, en coincidencia con las nuevas exploraciones que el hombre realiza gracias a la técnica), no hacen sino derribar falsos ídolos de un instante y acrisola la fuerza de lo auténtico, de lo que no surgió porque sí ni arbitrariamente, antes arraigado y con razones que, pese a todos nuestros esfuerzos críticos, aún no podemos entender en toda su amplitud y complejidad, pues para ello es necesario que superemos nuestra época o, mejor, que ella nos supere a nosotros.

En España, la situación, en el aludido periodo de entreguerras, era incluso regresiva con respecto a los inicios de la centuria. Baste recordar los extraños, impensados, mal estudiados, instintivos avances hacia cierta abstracción del periodo modernista (los azulejos rotos de Gaudí-Jujol, las simplificaciones de la forma de Nonell; la virulencia cromática de Anglada Camarasa; la composición por esquemas de puntos, en gama gris, de Mir; el puntillismo texturológico de Pidelaserra y Raurich), para confirmar nuestro aserto, en cuanto al arte de 1895-1905. Y en el periodo 1919-1939, la máxima personalidad de la pintura hispana —Picasso — era detentada por la escuela de París. Y el máximo pintor catalán de vanguardia —Joan Miró— trabajaba también en Francia. Llegaban aquí discontinuos destellos de estas dos trayectorias disímiles pero semejantes en el brillo y en la intensidad, tanto como

en la eficacia. Pero la norma del arte hispánico seguía en los cauces de lo tradicional, sin comprender que la vanguardia estética no podría ser obra exclusiva de pocas individualidades, sino la aparición de todo un espíritu de los tiempos nuevos, con su fatal exigencia de descubrimiento y de adhesión a una *imago mundi* distinta de la que dimana de la contemplación pausada unifocal. Desde 1931, en Barcelona, cuando acaso hubiera debido producirse un florecimiento vanguardista, lo que en verdad se produjo fue la acentuación de los modos naturalistas de la periclitada tendencia «mediterránea», e incluso sucedió que algún pintor, que hasta entonces trabajara en cierta actitud experimental o neoformal, retrocedió hacia un arte de impronta casi decimonónica.

Es preciso recordar esto para valorar la aportación de los iniciadores del nuevo arte hispánico. El regreso de Miró a España, su exposición en las Galerías Layetanas; la fundación del grupo Dau al Set, en 1948, la celebración de los Salones de Octubre marcan la primera fase de esos comienzos de arte nuevo, como signos de que la situación iba a cambiar pronto, radicalmente. Un sentimiento de totalización, en el enfrentamiento con el contenido artístico, distinguía justamente la obra de los más representativos pintores del momento, desde el figurativo mágico Joan Ponç al ya profundo experimental Antoni Tàpies, cuya obra irradiaría más hondamente desde 1954, alcanzando rápida fama universal. Entre los pintores que se adhirieron con originalidad a la acción aludida, cuya fase segunda debe situarse hacia 1956-1958, no tardó en destacar Romà Vallès, nacido en el mismo año que Tàpies (1923), pero al que sus rasgos temperamentales detuvieron un tiempo en una fase de larga ensoñación, luego traducida a sus imágenes de celajes transparentes yuxtapuestos, en abstracción lírica, que surgen en 1958, tras una brevísima etapa de trabajar en la pintura de materia.

Problemática de la obra reciente

El problema del pintor actual es doble: de un lado, enfrentamiento con su mundo interior estructural, es decir, con la invención emanada en etapas creadoras que han de integrarse, por fuerza, en la historia de la «tradición reciente» de la cultura y del arte. De otro lado, enfrentamiento con el mundo, mundo que quiere o exige se le tenga en cuenta, máxime cuando el pintor, por ser abstracto (ya casi nos sentimos tentados a escribir de nuevo esta palabra entre

comillas), se diría que le vuelve la espalda desdeñosamente a ese mundo, bien para sumirse en un invencionismo hiperracionalista —que, por contraste e inversión de valores, acaba en lo irracional, cuando no empieza—, bien para envolverse en la dorada placenta de la propia imaginación imaginante, es decir, en las nieblas que unos nuevos gnósticos fingen o sueñan, o creen de verdad —¿quién lo supiera?— para ignorar precisamente que son seres-en-el-mundo. Pero el mundo, repitámoslo, exige con llamamientos imperiosos (prensa, publicidad, televisión, cine, simple presión de «la calle» con sus paseantes de ambos «sexos», etc.) que se le lleve a él también a la pantalla pictórica, a la obra pensada, que puede ser abstracta, sin comillas sea dicho todavía, tanto en honor de los fundadores del sistema, como de quienes heroicamente lo prosiguen en territorios cada vez más trabajados, esquilmados y desolados por su propia actividad.

La imagen padece entonces el mismo desgarramiento que el alma del pintor, solicitado por la primitiva exigencia de su vocación de soledad poética, y por el también lirismo del espectáculo exterior (que, reprimido, surgiría aún en forma de pesadilla o de sueños, con mujeres que muestran los muslos o con una ciudad encantada, bien a lo Luis de Baviera, bien a lo hermanos Grimm, bien a lo Johnson, con todas las problemáticas raciales o no raciales). El pintor sabe que si retorna a la figuración y pinta cuidadosamente las figuras que le destierran *ipso facto* del «eldorado» abstracto, corre el riesgo de la vivencia truncada, corre también el riesgo del vilipendio, acaso el de verse preterido o no incomprendido, una vez había ya fundado la base no diremos de una fama, pero sí de un prestigio. El pintor no puede tampoco, bajo riesgo de inautenticidad, repetirse, insistir, desarrollar de un modo meramente técnico lo que nació bajo el signo del espíritu y de una presión más *humana* (aún abstracta) que técnica. No puede, ni quiere hacerlo. Por fortuna, Picasso, en 1912, con Braque, al descubrir el *collage* , esa inserción de un «fragmento de realidad» es la abstracción (que abstracción virtual era la pintura del cubismo analítico o sintético), abrieron el ancho o profundo camino de las graves metamorfosis pictóricas del presente. Ernst, Schwitters, Dubuffet y tantos otros llevarían ese procedimiento a muchos horizontes y finalidades, sin dejar de existir quien, como Rauschenberg, emplearía un raro substitutivo: la impresión de imágenes en las telas.

Pero el valor de este procedimiento —ya normal en el arte del

presente desde hace más de medio siglo— se mide por la originalidad de su empleo y por la verdad de sus resultados, es decir, por el grado de unidad que las imágenes hechas con él mantienen respecto a las trabajadas por medios estrictamente gráficos o pictóricos. Romà Vallès, cultivador de la pintura «de materia» en sus inicios de obra abstracta, hacia 1956-1957, buscador incansable de todos los matices del tono, en transcripciones celestes de una iconografía de la mera pincelada, en serpentinas, anchas, proliferantes inscripciones gestuales, durante los años 1958-1963, llegó en este último año a una situación-límite, probablemente menos por agotamiento de sus practicabilidades de lucubración no figurativa que por presión directa del mundo. Mundo que exige (como decíamos... etc.). Y que exige de veras, al punto de que el artista siente la necesidad de ser suyo en la obra como lo es en la vida, máxime si sus circunstancias han cambiado y se ha integrado más honda y seriamente en lo social. Vallès, rápidamente, en 1963-1965, ha pasado las etapas woelfflinianas del arte, en sus imágenes con neofiguraciones. Es decir, partiendo de lo arcaico ha llegado a lo barroco, con evolución paralela —análoga y analógica— a la cumplida en los periodos precedentes. Trozos de revista, cuidadosa o abruptamente recortados, pegados, adaptados, integrados, pasaron a su obra con sus imágenes obsesionantes y mágicas (en *Wozzeck* de Alban Berg, por inversión situacional, los acordes de tercera y quinta consonantes resultan estridentemente disonantes, en medio de un caos atonal de disonancias); de igual modo, para el hombre cuyo mundo mágico se ha convertido en existencial, la existencia pura —tal cual arroja el dato: foto, noticia, fragmento cinematográfico— adquiere valores mágicos, insospechables al que vive sumido en la «normalidad» existencial. Y Vallès encontró así en las bañistas de las playas, en los sudorosos hombres de los mítines, en las visiones de otros hombres medio enterrados por los bombardeos o en las simples cabezas de mujer, un universo totalmente «otro», poseído por una carga demoniaca (y tan real —por tan irreal— como su invención lírica).

Antes de entrar en ese mundo lleno de figuras y de sombras, con la ambigüedad que posee todo lo real, como sabían los místicos del islam, Vallès —desde fines de 1963 a principios del siguiente año— trabajó una corta etapa en el reducto de una rechinante ironía. Imágenes «amables», integraciones de postales modernistas, de ampliaciones de personajes con algo de flor y mucho de fantasma

aparecieron en los magmas fluctuantes de sus meandros tonales. Pero el contraste era la norma y el sarcasmo perceptible implicaba el dinamismo de un rápido devenir. Este acaece ya en la primavera de 1964 con un sentido sinfónico e incluso agresivo que destierra toda ironía y lanza la imagen por un camino de inmensidades abiertas al drama. Vallès no quiebra el movimiento curvilíneo y continuo de sus «gestos» pictóricos con un rectángulo animado por una figura, sino que introduce —manteniendo el concepto general abstracto— hasta el punto de no verse la sutura (como en una perfecta cirugía de monstruos, con Frankenstein negros y blancos) masas de «figurantes» (más que de figuras) entre las movibles y movedizas ondas de sus chorreos y brochazos en ir, venir y retornar, curvándose como los entrelazados del medioevo y abriendo en su interior zonas opacas, que, transparentes de pronto, dejan ver aspectos eróticos, trágicos, incluso grotescos, miserables, ¿verdaderos? del mundo (¿verdadero?). Es esa pintura de Vallès, de 1964, como el mar de alguna película lejana de Abel Gance: un mar con ritmo discontinuo y ronco; entre sus olas palpita el sufrimiento, protagonizándose —autoproyectándose— a veces el artista en forma de soñante echado en medio de la composición, mientras a lo lejos los muros de todos los Berlines destruidos, de todos los Stuttgart o Fráncfort arrasados (no siempre Coventry o Róterdam, aunque también, sí, desde luego), los muros —decimos— ostentan un cartel todavía con su canción intacta, entre los ladrillos desmoronados y la ceniza de los cigarrillos más amargos. Porque la miseria humana es pasar y repasar por sitios que ya no son y que, cuando eran, mostraban ya, invisiblemente, las primeras huellas de la corrosión infernal que los abatiría. Hay cuadros de Romà Vallès que recuerdan, sin que para nada estén esas imágenes insertas en ellos, las concentraciones nazis, o recuerdan los bailes de Ginger Rogers, o recuerdan un contrapunto entre dos tiempos separados por varias décadas, soñados o pensados a la vez. Recuerdan todo eso porque expresan la defunción y la huida de todo.

En 1965, esta obra descrita, a la que ciertos rasgos «técnicos», cual el collage de tiras desgarradas de diario, o de arrugas gruesas teñidas de negro, confieren mayor dramatismo literal, evoluciona hacia un clima más estético (lo que, en el arte de Vallès, significa poco más o menos, más cromático y más espacial a un tiempo). Puede una composición, amplia y rojiza, mostrar en su zona baja el movimiento quieto, paralizado, de unas piernas de *girls* anaranjadas.

Y la zona alta, deshacerse en grises blanquecinos, tintados acá y allá de rosa, como en un amanecer tirolés. Pero el cuadro no es anecdótico y la pintura consume aquí las formas y las inserciones neo o no neofigurales en beneficio de la totalidad imaginada, y sobre todo sentida (como siempre en el artista), tonalmente. Pues Vallès se mantiene fiel a los cielos de sus telas de 1958-1963 en estas obras de ahora, que no han dado fin, de sus experimentaciones sin *collage* ni figuración, cual lo probarían ciertas pinturas con trazo dorado sobre fondo gris negro pintadas en papel, o unas imágenes azul celeste con oleaje blanco que no creemos apunte a otra «verdad» sino a la de la emanación patética del alma del pintor. Arte y poesía no son, en efecto, sino esfuerzo —terquedad— para imponer la existencia de lo problemático, o de lo que, sin ser problemático (el alma), lo parece, tanto por nuestra debilidad como por la debilidad del mundo-cine que pasa ante nosotros, con paisajes de la infancia, padres, bienes perdidos, amadas, pájaros y otras cosas peores. Hay en el *Requiem* de Fauré un canto (en el Ofertorio) en el que toda la tristeza y el padecimiento humanos se dirían condensados. Es un canto viril, que se desarrolla como desde lo alto de una hoguera de martirio, y que explica perfectamente lo que es el transcurso, lo que es la duración, lo que es el tener-para-dejar-de-tener, que forma la substancia de nuestras vidas. Romà Vallès, creemos, no se propone otra cosa sino participar a su modo en este himno doloroso y terrible, y aunque a veces parezca una sonrisa su pintura, la herida está debajo y la firma del movimiento serpentiforme, que es un elemento dominante o, mejor, el Elemento Dominante de su obra, lo dice bien a las claras. Ahora como entonces, cuando exponía por primera vez obras de materia terrosa, abrupta, miserable, en las que sus manos habían trazado surcos angostos o crueles, sin que ni siquiera la esperanza pusiera un tono rosado en el ápice de la imagen. Ahora, con neofiguración o sin ella.

Toda solución es transitoria, toda solución es tan relativa como el problema que la fundamentó; profundamente convencido de esta idea, Vallès no va a considerar que sus *collages* -telas son la superación de sus abstracciones anteriores (aunque sí son, en cierta medida —no desdeñable— su desocultamiento, su explicación hasta cierto punto), ni tampoco puede suponer que tales creaciones sean el ámbito definitivo de su impulso, el reducto en que su inquietud va a quedar estabilizada. Modos de pensamiento, confrontaciones, incluso nuevas rebeldías contra el mundo, mundo que le ha

impuesto (aceptándola él por un «tiempo» su iconografía) se gestan en su ánimo. Y la historia de su arte seguirá abriendo capítulos mientras la de su vida continúe y en el color y en la forma encuentre el modo más exacto, si no el mejor, de satisfacer a ese «hombre interior», a ese implantado remoto, descendido, que si utiliza un animal como vehículo en la tierra, es solo porque las tres dimensiones y la materia lo exigen, no porque no pudiera, cayendo hacia arriba, acabar siendo solamente ángel.

Gerard Lommen pinta
Catálogo. Galería René Metras. Barcelona, diciembre 1966

Las entrañas del cerebro son las entrañas del corazón,
son las entrañas de la tierra. Y las piedras preciosas
corren por las arterias que establecen la música corporal
en el éxtasis terrible del fuego que nos llena y nos llama.

Lommen abre
las montañas azules de sus cabezas múltiples y las cavernas rojas
de los tiempos siniestros en que amó, murió o gimió,
esposado a las hierbas humeantes.

Ved los signos de su cuerpo que todavía es el de un hombre
aunque las constelaciones y la sangre se entremezclen en ese
tumulto de esmeraldas y de nervios.

Nadie ha llegado nunca a saber lo que pide
cada secreta fibra del estertor humano.

El pintor Salvador Bru

Papeles de son Armadans , n.º 153, diciembre de 1968, págs. 307-314

En el arte de vanguardia todo creador verdadero es autodidacta, aunque haya comenzado estudiando en una academia y haya llegado a la perfección en el procedimiento heredado de la tradición. Porque el arte actual es un arte de contenido *a posteriori* . Tiene tres fases: descubrimiento de una imagen-procedimiento propia; desarrollo de ese método de trabajo a través de una obstinada lucha personal, en la que nadie, o casi nadie, puede ayudar al artista; finalmente, consecución de que lo así creado —ya definido como modalidad *original* (ley absoluta del arte del siglo XX) — posea un significado, un alma. Salvador Bru (Valencia, 1932) pasó por la Academia de San Carlos de su ciudad natal; pero hacia 1960-1963, en Barcelona, inició su duro aprendizaje solitario. Le fascinaban imágenes que creía caminos. No veía la forma, ni el color, ni la línea. Veía el resultado y creía tocar ya con la mano el horizonte, como los que caminan largas horas por el desierto bajo el sol abrasador. Su sol interior no le abandonó entonces. Encontró una «salida» en su proceso de iniciación primera: un pequeño cuadro blanco, con manchas amarillentas y rojizas, verdes y anaranjadas.

De ese cuadro parte toda su obra presente, que da un segundo y definitivo avance en 1967. Primero, Bru trabaja para encontrar «lo suyo», como el cazador que busca la presa, con sed de sangre. Su temperamento vivo, pero no precipitado, le permite recorrer etapas sin el sentido de tales, pero sin la obsesión por «llegar» exteriormente. Entre 1963 y 1967 apenas expone. Trabaja particularmente sobre papel, aunque también sobre lienzo, a veces en grandes dimensiones, y, esporádicamente, surge en los Salones de Mayo barceloneses. ¿Ha heredado algo de la que podemos llamar Escuela de Barcelona? Sí y no. Dotado de pasión estética tanto como artística, gozador tanto como creador, no podía ser insensible a lo mejor producido en esta ciudad, de Gaudí a Cuixart, pasando por Miró y Tàpies, los centrales. Pero, esencialmente, Bru es un posinformalista. Por su generación, ya no pertenece a la «raza» de los pintores de materia —aunque en ocasiones la emplee—, sino que busca «otra cosa». A través de su educación informal resurgen

en él inquietudes estrictamente pictóricas, si entendemos por tales la furia del color, la exigencia de que se vuelva luz y llama. Algunas de sus pinturas recuerdan ciertas ilustraciones de William Blake, aunque con sus grafismos puedan «parecerse» a obras de pintores más recientes, y aunque su color también a veces acepte resonancias modernistas.

Pues Bru corresponde a la generación del *pop-art* . Solo que no se dejo engañar por un pretendido retorno a la «iconografía pura», ni menos a la con frecuencia inoperante «intención social». Bru no ha pegado postales 1900 a sus pinturas, ni ha plagiado a Rauschenberg. Más inteligente y pacientemente, ha comprendido que, por sus fechas, aunque comenzara trabajando con magmas materiales (incluso con ciertas calidades inventadas, incoloras, translúcidas, gelatinosas, no siempre gratas), habría de llegar a una altiplanicie personal. Y así ha sido; por su alegría, su vigor, su lucidez en la metamorfosis es un pintor 1965-1970, aunque sus raíces se hundan —y se mantengan bien aferradas— a la lección de verdadera pintura que ya dio gran parte del mejor informalismo contra el «estilo de delineante» de la abstracción geométrica. Pero Bru no por eso había de dar su adhesión a los grises parietales ni a las destrucciones *per se* . No puede negarse que su obra posee también una fachada dramática (no trágica); pero su dramatismo es lírico y transubstanciado, no miserabilista ni directo. Bru, en la línea de los *fauves* , de los abstractos franceses de 1950, y de los «popartistas» —aunque nada tiene que ver, intencional ni técnicamente, con ninguno de tales «grupos»—, propende a un sentido afirmativo de la existencia, a un *sí* que acepta los aspectos oscuros, que siente menos como siniestros que como misteriosos. Bru, interesado por la ciencia ficción, por la literatura abierta por *Le matin des magiciens* (y, en lo real, por las luces que ven los astronautas y quienes descienden a los fondos marinos), tampoco es por eso un ilustrador de fantasmagorías. Lo que sucede es que, a fuer de críticos, esto es, de contempladores que intentan explicar (y siempre, aunque no se diga, en cierta medida, justificar lo *nuevo*), hemos de trazar las coordenadas que permiten convertir la evolución de Bru en un diagrama racionalmente aprehensible, si ello es necesario.

Ante un grupo de obras de Bru lo de menos es el «tema» (pues tema hay en la abstracción y el informalismo); pero no, como en estas tendencias, porque predomine la técnica —es decir, la imagen-

procedimiento (con todo necesaria y exigible a todo pintor válido) —, sino porque predomina el *sentimiento* . Palabra terrible y tabú: el sentimiento. ¿Qué sentimiento? El de un goce mítico, el de una inmersión en *algo* que es como un fluido que a la vez rodea al poeta-pintor y proviene de su interioridad. Ese fluido es el que pinta, mejor que las manos de Bru. Y crea cuadros en los que —inútil es aclararlo— prevalecen los matices suaves, refinados, jubilosos (lo que no impide el arcano). Rosa, blancos muy diversos, amarillos, azul celeste, un más raro verde y algunos toques de violeta, gris, ocre o castaño, con aparición esporádica de grises, son su paleta. La línea, en esto deriva de lo barcelonés mejor, no se somete a un criterio de perfección externa, sino que se guía (y en esto lo barcelonés mejor siguió, a veces, a Paul Klee) por el criterio de lo «errante». Línea temblorosa, dura o débil, que suele pasar de la definición de un espacio a la escritura inconfesada, al dibujo, menos confesado aún, de formas humanas o inhumanas. Pero, siempre, triunfa algo que sería frutal si no lo invadiera un rubio nórdico, a la vez nevado y dorado. Bru avanzará más por este camino que por ningún otro. Dominando la que ha sido llamada «manera rubia», manera barroca sin duda (en parte), pero barroca con discreción y elisión, con negación y nihilismo en su medida, pues Bru no puede dejar de ser hijo de un tiempo, del tiempo en que un cantor alemán deambula por entre ruinas para «mostrar» el sentido de lo que canta, y en que el asesinato inspira pósteres, o las víctimas.

Todo este mundo de ahora, de este momento que es el momento de Bru, Salvador Bru lo toma en sus telas y en sus *gouaches* . Aplica zonas en relieves, pequeñas, como meras llamadas a la atención de algo sensorial y peligroso a un tiempo. Luego, deslíe cromatismos que apenas destacan en un fondo sabiamente trabajado, cremoso, dúctil. Pero ¿este arte no entrañaría un peligro de frivolidad? Sí, para los que *ya* se han acostumbrado a que Mozart no puede ser profundo si lo es Beethoven, en especial a causa de que dos guerras —dos catastróficas posguerras, mejor— han hecho que el humano solo se sienta, en el fondo, conforme con *aquello-que* le libera de su miedo a la muerte por su misma cantidad incorporada de tánatos.

Más que anhelo de sentir los dolores de humanidades oprimidas, o tanto al menos, el complejo de muerte es el que inspira las páginas más patéticas del arte que acaso se inicia con Burri en los campos de concentración, cosiendo sacos rotos. Pero ya es hora de volver —

tal vez— a encender las luminarias, aunque sea por poco tiempo *(siempre es por muy poco tiempo)* . El interés de la obra de Bru radica en que es lo suficientemente clara y significativa como para responder cumplidamente a esta exigencia, aunque el artista no ignore que vivimos en el terror del cáncer, en el esperanza-miedo de los platillos volantes y, sobre todo, en el precipicio de las incógnitas cosmogónicas en que novelistas, científicos y poetas se dan las manos, de Hörbiger el nazi a Lovecraft el solitario norteamericano. Bru sabe esto cuando pinta, sin acordarse de ello. Si su música pictórica suena más a concierto de flauta, arpa y clarinete que a órgano no es suya la culpa. El órgano, con Messiaen, y con pintores que ponen la grandeza sobre la gracia, no ha dejado de sonar. Y sonará todavía. Pues es necesario. Pero si la nueva generación quiere reconocerse fuera de los TBO agrandados, de los carteles de propaganda desgarrados y superpuestos, de las etiquetas suciamente pegadas a las arpilleras mal quemadas de la tristeza, puede ver en los cuadros de Bru algo que la orientará sin caer en la decoración ni en la afectación del que «se sabe» dotado de aquella mezcla artesana de buen gusto y habilidad como para «componer» cosas que siempre quedan bien, e incluso sean publicadas en libros internacionales sobre arte. En resumen, la proposición de Bru es sencilla: pintura; si sus orígenes son complejos (más de lo que hemos podido analizar) y sus razones lo bastante irracionales como para salvarle de cualquier apología, aun bien intencionada.

Si, por nuestra parte, hemos puesto esta intención, más que en la apología en la glosa, es por haber seguido paso a paso la marcha ascendente de Bru, desde su llegada a Barcelona, su tímida exposición de principiante en una galería de la calle de los anticuarios barceloneses, hasta su más cabal expresión reciente, y su recentísimo salto obtenido por «aceleración», tanto de su poder creador como de su exigencia consigo mismo.

Explicación de las pinturas de Tàpies

La Vanguardia , 27 de diciembre de 1969

En 1955 escribí un artículo, en *Destino* , con este mismo título. Necesitaba expresar el significado de las tres enigmáticas telas que Antoni Tàpies presentaba en la Bienal Hispanoamericana y ante las cuales una incomprensión total, cuando no irrisión, iba siendo mostrada no solo por los profanos. Las expliqué como «abstracción de texturas». Yo había presentado ya la primera exposición de Tàpies en las fenecidas Galerías Layetanas y nunca dejé de seguir su obra, distinta en la fase 1949-1952/1953, escribiendo ulteriormente varios artículos sobre ese arte que se presenta como «imagen ignota» y también dos libros, uno de estricta crítica artística y el otro de interpretación de sus técnicas e imágenes por medio de la simbología. Desde luego, ante los grandes éxitos de Tàpies, todo el mundo terminó aceptando (y admirando, al menos de palabra) su creación, en el amplio periodo que puede, *grosso modo* , situarse entre 1955 y 1965, periodo que puede ser llamado, a falta de otra palabra mejor, abstracción informal.

Ahora Tàpies ha expuesto en otra sala barcelonesa. No lo sé; pero me inclinaría a decir que sus obras han podido satisfacer a algunos, han sido saludadas con ambigüedades por la crítica periodística (todo y reconociendo —ya que no puede ser de otro modo— la categoría genial del pintor). Pero las obras más audaces, las que se apartan incluso de la senda esencial tapiana, no creo hayan tenido la resonancia que hubieran debido provocar, aunque fuera negativa, de escándalo. Hoy no se puede asombrar a nadie. Ni escandalizar casi. En cierto modo, esto es una suerte, pues así los pintores pensarán en hacer una obra profunda mejor que en crear una obra sorprendente. Con todo, ni por un momento se me ha ocurrido pensar que Tàpies intentaba *épater le bourgeois* . Lo que sucede es que, de nuevo, como en 1955, nadie ha entendido el significado de esas obras que penetran en lo nuevo y desconocido. Por esto me ha parecido útil, e incluso necesario, repetir el acto de 1955.

He de empezar por confesar que salí decepcionado de la exposición de Tàpies, justamente a causa de no entender yo tampoco lo que querían ser —lo que eran— esas obras nuevas. Concretamente, cinco pinturas: una gran imagen negra que solo mostraba unas rayas blancas; un tumultuoso *collage* de rafia oscura,

un cuadro parcialmente «vestido» con una funda de plástico, un lienzo (o tabla, no recuerdo exactamente) con clavos y un trozo de cuerda suelta... (He citado solo cuatro obras, pues quiero que la quinta obra «ininteligible» sea elegida por cada lector que haya visto y rememore las pinturas de Tàpies). Había también en la muestra tapiana obras con grafitis de temática sexual, en absoluto intencional (lo más opuesto a un Bellmer, a un Balthus, por citar dos técnicos muy distintos —muy superior el primero— del arte erótico de la década 1960-1970, con raíz muy anterior surrealista). Y había asimismo obras más en la tónica del Tàpies conocido, bellas litografías para ilustrar un libro del mágico poeta Brossa, tapices, etcétera.

Durante muchos días he permanecido sin darme cuenta de la intención de Tàpies —porque, en realidad, reprimía el recuerdo de mi rápida visita a la exposición—, y seguía sin plantearme ningún propósito en relación con sus enigmas. Pero la pasada noche —como me sucede con relativa frecuencia— he soñado con Antoni, con su mujer Teresa, he soñado que estaba en su casa (como en años antiguos, cuando éramos más amigos) y a media noche, de pronto, he comprendido el significado de esos cuadros tapianos. Frente al carácter «cerrado» que «ya» presenta todo lo que corresponde a su fase y trayectoria conocidas, son una disponibilidad por su carácter «abierto». No me refiero al concepto de «obra abierta» (en el sentido de Umberto Eco, ni en el de Stockhausen, que pone indicaciones en sus partituras para que el ejecutante interprete como quiera ciertos pasajes), pues todo eso son «aperturas relativas» (diferentes modos de «cierre» de una obra dada). Tàpies propone una «apertura absoluta» de la obra, llevando al arte el experimento que solo tal ha sido —en el Museo de Arte Moderno de Nueva York— de exponer basura, detritus, improvisaciones de todo lo que pudiera ocurrírseles a los «artistas» invitados. El *happening* en Tàpies se convierte en petrificación espacio-temporal, se monumentaliza como solo él sabe hacerlo y, sin perder ese carácter abrupto, inquietante, movedizo, lúcido, de la improvisación, destinada a desaparecer tan fugazmente como surgió, determina su construcción en el contexto de la historia del arte. Dicho de otro modo, después de «dar a ver» lo ínfimo y mísero de la realidad (Mathieu me dijo un día en París, equivocadamente, que esto era la esencia del arte de Tàpies), lo integra en su sentido creador refinado, formado en la frecuentación de la música, de la

filosofía, de toda la problemática humana. Tàpies tectoniza lo disuelto, lo pasajero, lo muerto, me atrevería a decir. Más aún: lo que no existe, él lo convierte en realidad digna de atención estética. No es tampoco un «arte ensimismado» como dirían algunos, sino un arte entregado y comprometido, pero no con un ángulo ni un vector de la sociedad, sino con la realidad entera. Posiblemente, hay un predominio de la atracción por lo inferior, pero, a mi juicio, esto no es socialismo. Esto es poner en práctica magistral, artísticamente, lo que dijo Nietzsche: «Los hombres, como están abajo, miran hacia arriba. Yo, como estoy arriba, miro hacia abajo» (cito de memoria). No hay duda de que ese «mirar hacia abajo» puede interpretarse de muchas maneras, pero esto ya es otra historia.

En este artículo solo he querido dar fe de cómo un conocedor profundo (que justificadamente creo ser) de la creación tapiana, puede permanecer días y días sin «ver» lo que son, realmente, algunas obras del artista. Dar fe de ello y de lo que luego me ha sido dado entender.